

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux - Arts

TOME
XX
1983

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint :

PAUL PETRESCU

Membres :

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction :

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction :

COLETTE GHIMPEȚEANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, Serviciul Export-Import Presă, P.O.Box 136-137, télex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517-BUCUREȘTI, ROMÂNIA, ou à ses représentants de l'étranger. Le prix d'un abonnement est de 40\$.

Les manuscrits, les livres et publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P.O.Box 29-122, 71101 BUCUREȘTI, ROMÂNIA (tél. 50.28.20 et 50.56.80).

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 BUCUREȘTI, téléphone 50.76.80
ROMÂNIA

Sommaire

PAUL PETRESCU, Evidence of Cruck Construction in Romania	3
MARIN BUCUR, Métamorphoses d'un faux dans l'œuvre d'Aubry de La Motraye : la pseudo-noce grecque et roumaine	9
ANDREI PLEȘU, Le préjugé de l'imagination	17
ANDREI PINTILIE, Tendances constructivistes dans l'art roumain con- temporain	21

NOTES

PAUL PETRESCU, The Main Themes and the Present Stage of the Ethno- graphical Atlas of Romania	49
--	----

CHRONIQUE

— II ^e Session annuelle du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art (au C.I.H.A.) — Bucarest, 1983 (TEREZA SINIGALIA).	53
— Journées de Travaux à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest (édition 1982) (MARIUS TĂTARU)	56
— The General Assembly of CIHA and the International Scientific Congress "Art and Reformation" — Eisenach (DRG), 1982 (RĂZVAN THEO- DORESCU)	58
— The Second Congress of the International Society of European Ethnology and Folklore — Suzdal (USSR), October 1982 (PAUL PETRESCU)	58

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE CAMIL RESSU. PEINTURE ET DES- SIN — Musée de l'Art de la République Socialiste de Roumanie, Bucar- est, 1981—1982. Catalogue de Doina Schobel (IOANA VLASIU) . .	61
A TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (RENÉ JULLIAN)	62

COMPTES RENDUS

Vasile Drăguț, <i>Arta românească</i> (Romanian Art), (DINU C. GIURESCU). .	67
Grigore Ionescu, <i>Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor</i> (L'architecture en Roumanie à travers les siècles) (VASILE DRĂ- GUȚ)	68
Anca Pop-Bratu, <i>Pictura murală maramureșeană</i> (La peinture murale au Maramureș) (ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI)	70
Klaus Peter Heusel, Ellen Schmidt, Hans Voss, <i>Zur Holzarchitektur in der Maramureș. Beispiele aus Budești und Rogoz</i> (TEREZA SINIGALIA)	72

A book¹ has recently appeared, re-opening the discussion on a constructive system little known in Europe, which has occasioned many historical and linguistic controversies and which has not been debated in the Romanian specialized literature. We are briefly presenting the volume, followed by some information on the existence of cruck construction in Romania.

It is difficult to find a Romanian equivalent for "cruck", just as we don't know its French or German equivalents. The term appears neither in *The Concise Oxford Dictionary*, nor in *Webster's New World Dictionary*, or in current English-French or English-German dictionaries. It can be found only in specialised English dictionaries, such as the *English Dialect Dictionary* (1898) or the *OED* (*Oxford English Dictionary*, 1893), which considers the word "obsolete" or dialectal, mainly localised in the North of England. With its variants "crook" and "crucks", the term refers to an essential element supporting the roof (in a certain way, an equivalent of the Romanian "rafter"), but of a curved shape (natural, in its origin). Beside "cruck", Middle English used, for the same element, the terms "sile" and "fork", with its variant "furca", of Latin origin, which also exists in Romanian, having the meaning of a buried pillar at the base of a building. The most ancient attestation for this element of the roof in English documents is "furca" (1175, 1189, 1221, up to 1641), while "cruck" has appeared (in its different variants) only since 1305. The possibility that "furca" meant "straight posts" (as in Romanian) is also mentioned. The variant "fourche" (between 1100 and 1150), of French-Norman origin, is noted as well, in a stanza of the poem "*La Chanson de Guillaume*", written in the 12th century in medieval French:

"Devant il garde, vit un bordel ester
Passad avant, si enracé les pels
Et totes les furches en ad acravantis
En sun col en ad le fest levé"².

There are three words which could be in relation with elements of archi-

EVIDENCE OF CRUCK CONSTRUCTION IN ROMANIA

Paul Petrescu

ecture similarly named in Romanian (linguistic resemblances are tempting for an amateur, but they can attentivate the specialists): "bordel" (cottage) for the Romanian "bordei", "pel" (wall) for the Romanian "perete" and "furches" (fork) for the Romanian "furci", with the mention of the probable pronunciation "fourtsches" instead of "fourches".

Here it is the English translation of the stanza:³

"Before his glance a cottage stood
With walls wrenched up
And crucks chucked down,
He heaved the ridge up on his neck".

The author maliciously comments upon, with typical English wit: "The giant Rainouart was perhaps the first recorded demolisher of crucks (see p. 34; P.P.: 12th century), but he was regrettably not the last", the irony hinting at the builders from everywhere and the powerlessness of those who protect the cultural treasures of people.

Among the numerous definitions of a "cruck", we note the earliest as well as the newest, as they are presented by the author: "Previous definitions of crucks have emphasized three characteristics: their curved nature, that they (rather than the walls) support the weight of the roof, or that they support the ridge. Peate's description (1946, 160) was one of the earliest to

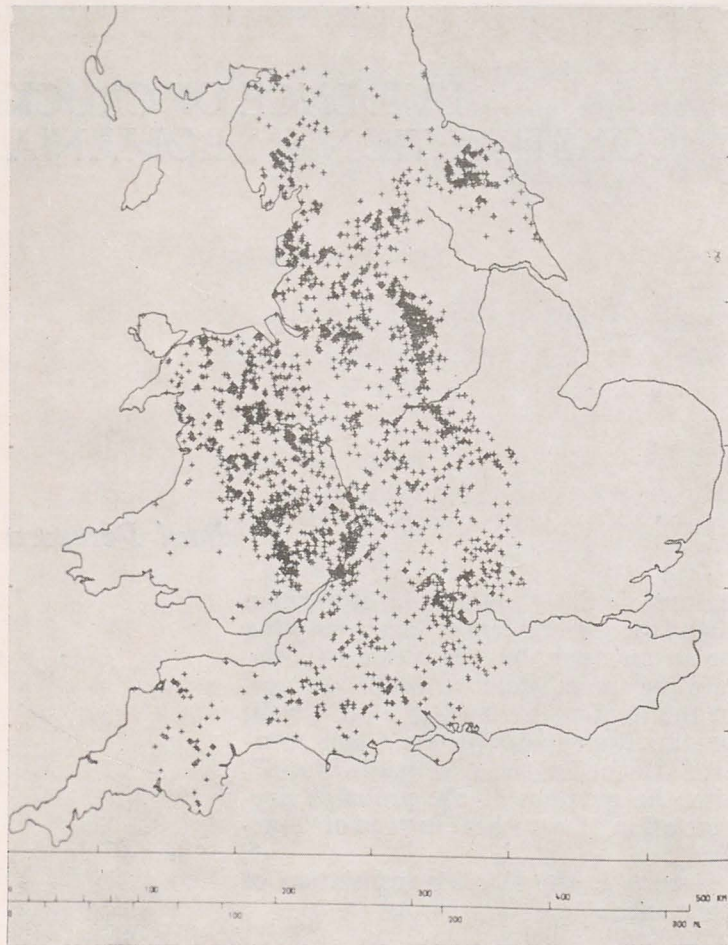


Fig. 1. — Distribution of true Crucks in England and Wales; 3054 examples platted (after Smith, Alcock, 1981.

combine all three aspects: "pairs of curved timbers set up in inverted V-form, the timbers crossing at the apex of the triangle thus formed, so forming a fork in which the ridge-piece is fitted. The rafters and purlins are placed on the crucks, which therefore bear the whole weight of the roof. The walls of such buildings were therefore of secondary importance and served principally to enclose them; they bore no constructional relationship to the roof"⁴. We notice that this kind of construction in which the whole inner space is defined by the roof descending to the ground, the walls having no part at all, is the archaic type of the human housing, probably in a certain relation with the idea of the tent (the sheltering of the space under one single surface), idea brought again in our days, in spherical volumetry, by the geodetic domus of Buckminster Fuller, or by the air shed in Orly, near

Paris, constructed in 1921 by Eugène Freyssinet, in a style very close to cruck construction.

The most recent definition (Mercer, 1975, 97) of a cruck is: "inclined timbers rising from ground level to an apex, and serving as the trusses of a roof; the blades may be curved or straight, and may rise from a timber sill or from a low stone base"⁵.

The structure of the book is that of a collection of studies followed by a catalogue of all cruck constructions in England and Wales. It probably is one of the most complete and well-established catalogues of vernacular architecture on the world scale, using in its documentation perforated computer-cards of 80 columns. The field of cruck construction, as well as the historical and territorial connections, are clearly resulting from the Foreword signed by N. W. Alcock: "The volume is divided into three sections: a general study of cruck construction, an examination of their regional differentiation, and finally the catalogue itself. The first part introduces the subject with a backward look at the development of our knowledge of crucks, which is closely bound up with the developing study of vernacular architecture itself. Next, the difficult problem of definition has to be examined by N. W. Alcock, *The definition of a cruck*. The wider significance of cruck construction is introduced by the important paper of J. T. Smith, *The problems of cruck construction and the evidence of distribution maps*, 1975. This is followed by detailed examination of four specific aspects. F.W.B. Charles discusses *The carpentry of crucks*, with special reference to the problems involved in their erection. Documents provide important evidence for crucks (particularly between the 12th and 14th centuries), complementing standing buildings by N. W. Alcock and Sir R. de Z. Hall, *Documentary evidence for crucks*, 1976. The evidence of excavations for cruck construction is still largely negative, despite the increased work on Dark Age and medieval sites, in P. V. Addyman, *Cruck buildings: the evidence from excavations*. However, our information on crucks in continental Europe has been transformed over the last few years by

fieldwork in France, and its interpretation is very relevant to a discussion of British crucks (G. I. Meirion-Jones, *Cruck construction: the European evidence*). Finally, there is a personal assessment of the origin of cruck construction in Britain in the light of our present knowledge (N. W. Alcock, *The origin and spread of cruck construction in Britain*).

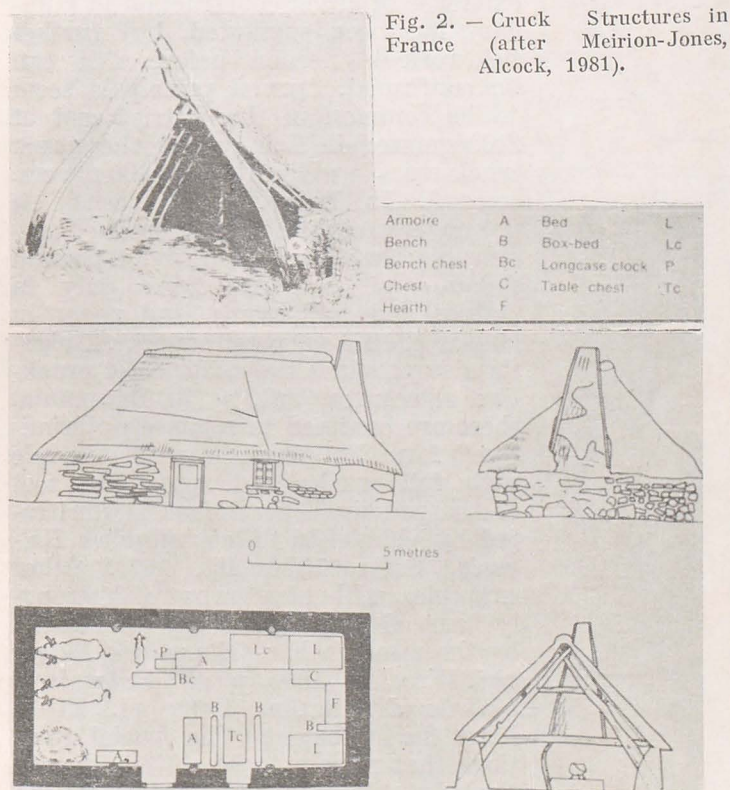
In the second section, cruck construction is examined from a regional point of view. For England (N. W. Alcock, *Crucks in England and Wales*), this brings together the views of the various contributors and county editors of the catalogue, and examines three questions in particular. The most practical one concerns the quality of the evidence, as judged by the intensity of fieldwork. Then the variation in the dates of surviving crucks is considered, and finally the occurrence of building types other than crucks, but contemporary with them. Repeatedly and almost uniformly, the answers to this last question point out crucks as the earliest surviving construction technique at the peasant level of society.

This section also contains studies of Scottish crucks (G. P. Stell) and Irish crucks (A. Gailey & D. McCourt, 1978, with later additions). Both were prompted by the appearance of the original catalogue, and for both the limited state of current knowledge has made it most useful to incorporate the detailed catalogue with the general survey.

The final section of the book comprises the catalogue of all known cruck buildings in England and Wales. This also includes lists of related structures, particularly for areas where these are prominent and possibly to be confused with true crucks. Notably, this covers jointed crucks in southwest England and south Wales, principals with short curved feet in Oxfordshire and Northamptonshire, and upper crucks in Cheshire. The catalogue is introduced by a description of the methods used in its compilation, especially the application of computer techniques. Details are also given of the items of information collected about each building, with a consideration of their reliability" 6.

The central technical idea of cruck construction is the building of a housing consisting of some pairs of curved rafters linked at their top and placed directly on the ground, without walls. The two rafters form a kind of an ogive. At about 1900, English and German specialists were involved in discussions upon the origin of this construction, supporting a northern one for a long time. Lately, they have discovered the existence of the system in south-western France, especially in Limousin, raising again the problem of the spreading of cruck construction in Europe 7.

Concerning the language *d'oc* and French terminology 8 for cruck construction, we note the terms having some similitudes with the Romanian ones for the elements of the framework: *cruck* — *oc corba*, Fr. *courbo*, Rom. *gîrbă* (surprising phonetical resemblance, the etymology being different); *end cruck* — *oc copro*, Fr. *couprou*, Rom. *capră*, *căprior*; *yoke* — *oc. ju*, Fr. *zu*,

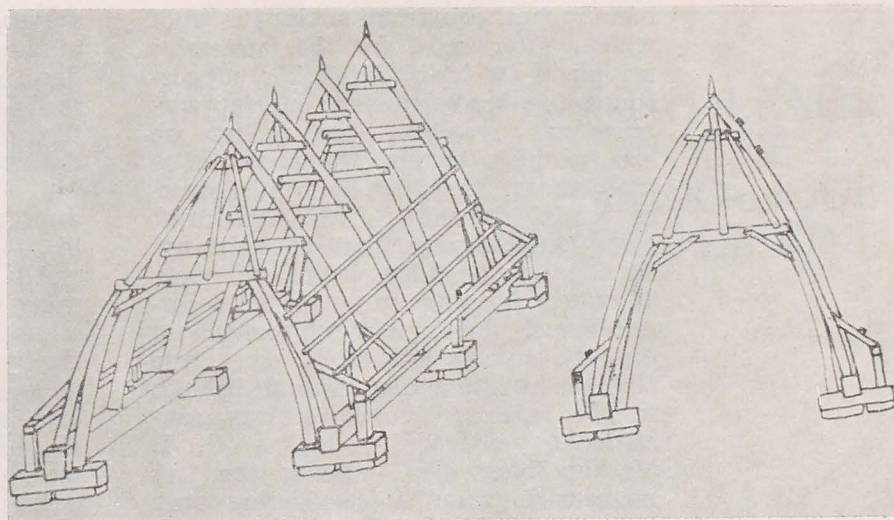


Rom. *jug.* Regarding the spreading of cruck construction in France, Bans' conclusion is the following: "It is therefore impossible, it seems, to speak of a cruck tradition in France *d'oil* and it is now to France *d'oc* that one must turn"⁹, which seems to us a little excessive, considering the latest researches of G. I. Meirion-Jones¹⁰. The essential question remains that formulated by Bans, expressed in two hypotheses: "On the other hand, was it [P. P. cruck construction] once widely distributed in Europe, only to have survived in zones of refuge? Or has it always been of circumscribed distribution, but nevertheless stemming from a single historical source?"¹¹. It seems that for the time being, there is a lack of research for the whole European territory, although cruck construction was recorded, in different shapes and different epochs, in Germany, Netherlands, Italy, Spain, France and, of course, England, and also (for the first time recorded in this context) in the south-eastern European countries: "Recently the possibility of the existence of cruck construction in Hungary has been suggested, but further fieldwork is needed before this can be confirmed. Curved principals seem to be common in the district east of Zalaegerszeg in Zala where the upper cruck truss is widespread (Walker, pers. comm.). In Romania, the cruck is unknown except in north-western Transylvania, in the Sălaj district around Zalău, and is found there only in stables and tool stores, and never in houses (Petrescu, pers. comm.). Bulgaria also provides the evidence of cruck-like structures, but, as in Roumania, these are confined to relatively "primitive" farm buildings. A good example with full crucks and spurs, the feet of the principals earth-fast, is illustrated by Vakalelski (*Etnografiya na Balgaria*, Sofia, 1977, fig. 192). Other examples, without spurs but with strongly curved principals, are illustrated by the same author (*Etnografia Bulgariiei*, Wrocław, 1965, p. 95; *Bulgarische Volkskunde*, Berlin, 1969, pl. 24)¹². After the statement "The crucial questions that remain to be solved concern the chronology and diffusion of the cruck", Gwyn I. Meirion-Jones, the well-informed author of the most recent

commentary on the cruck construction concludes, rather sceptically: "A further possibility must be considered for which there is at present less evidence. If a prehistoric origin is eventually accepted, centres of diffusion other than the Celtic heartland of east-central Europe must be considered. With examples being discovered further south (Soeder, 1957) attention must be given to the possibility of a Mediterranean origin. At first sight, nothing could seem more unlikely than the presence of the cruck in an area so overwhelmingly colonized by the low-pitched Roman short king-post roof, but the diffusion of that type may have been responsible for the elimination of earlier roof-types. Further extensive fieldwork may provide an answer. If not, then many of the problems of the development and diffusion of carpentry will be with us for all time, long to be discussed as philosophical questions, yet never be resolved"¹³.

Besides the example quoted by G. I. Meirion-Jones, which I have revealed to him, on the occasion of his traveling for study in Romania, in 1980, the problem of the cruck construction wasn't discussed in our country in this way. The given example from the Sălaj area, which I had remarked as far back as the '60s, on my fieldwork in the zone, remained singular on the Romanian territory, with a possible extent in the neighbouring areas (Codru, Chioar, Lăpuș, Oaș, perhaps the Transylvanian Plain and some parts of the Apuseni Mountains). It has been recently confirmed by Ioan Augustin Goia¹⁴, who also published the draught of a "barn on beams" (*șura pe tălpi*) from Dragu, in the Sălaj district. Besides the barn on beams, which seems to us a developed type (in comparison with that type where the crucks were standing on stone plates or were buried), one mentions the existence of the "barn with crucks" (*șura cu girbe*), probably deriving from the first one. The essential element of both types is given by the existence of "crucks", long rafters made of natural curved trunks, linked at their top. These crucks can be found only at sheds and stables, essential constructions in a peasant household, sometimes of monumental size. The "barn on beams"

Fig. 3. — Romanian Cruck Structure (Rom.: *Șură pe tălpi* = “șură”, barn for manual threshing and storage; “tălpi” ground beams); village Dragu, Meseș ethnographical zone, central-north-western Transylvania (after Goia, 1982)



from Dragu is the last construction still resisting. That's why it is advisable to be taken over by the Ethnographical Museum of Transylvania, for its open-air section in Hoia, where it would probably represent the only example of cruck construction in Eastern Europe being thus of a real scientific interest for the research of this system on a European scale.

There are also other constructions in Romania with which this constructive system is put in connection. Thus are, for instance, the barns with polygonal apses from the Apuseni Mountains, meant to the keeping of cereals and to their manual threshing with the fail, or the barns I once called of a “Germanic” character, from the same Middle Someș area (north-western Transylvania), similar with that in photo 46 (Limousin)¹⁵. The half buried wooden houses from southern Oltenia, presenting resemblances with those mentioned by G. I. Meirion-Jones for Brittany (fig. 29)¹⁶, can also offer some suggestions. The “maison-toit” (“roof-house”) has as a prototype in Romania the shelters for animals, prism-shaped, characteristic of the mountain zones of Banat and Mehedinți. They represent the very illustration of the theory that the essential ele-

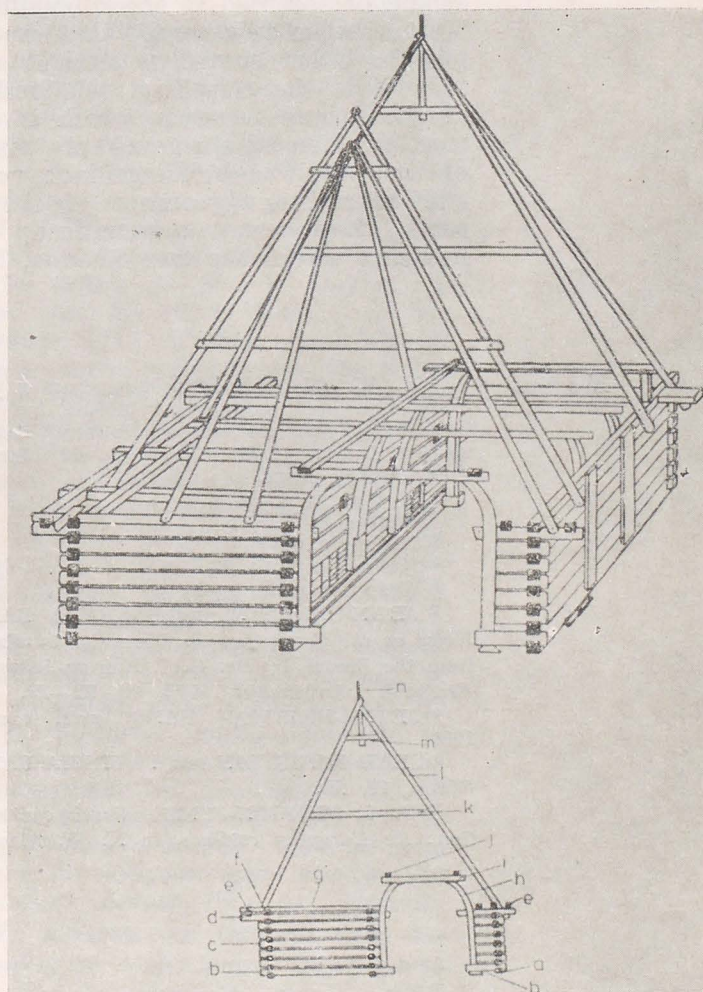


Fig. 4. — Romanian Cruck Structure (Rom.: *Șură cu girbe* = “șură” combined barn for animals and vegetal (wheat, rye) storage; “girbe”: curved posts); village Pria, Meseș ethnographical zone, central-north-western Transylvania (after Goia, 1982).

ment of a construction is the roof which, afterwards, by the successive raising of its basis, forms the supporting walls, having in fact only a "surrounding" function. The shelter we are speaking of has the shape of a roof in four slopes, but with the narrower ends somehow oval (the draft being similar with that of Brittany, fig. 27)¹⁷, made of long boards obliquely standing, forming an angle in accordance with the slope of the roof placed directly on the ground¹⁸. It is true that the last Romanian example belongs to the category of rudimentary construction, category in which G. I. Meirion-Jones also includes the last mentioned examples, considering their frameworks as "proto-crucks": "Considerable controversy has centred around whether certain primitive structures should be regarded as cruck buildings. Most scholars now accept that crucks may be either curved or straight and that it is the structural relationship of the several members which is the true criterion of the cruck. As many of the primitive buildings lack walls and have the appearance of simple tents, they cannot automatically be included within the cruck canon. Ne-

vertheless, it may well be that some of these structures represent the immediate antecedents of crucks, being the models or proto-crucks from which true crucks developed. They therefore deserve to be considered in some detail"¹⁹. Finally, the constructions with a circular draft, including some houses in Moldavia, are to be considered²⁰.

All the problems of the framework were little studied in the Romanian ethnography, although the origin and the spreading of the different systems, including the so-called "cruck" could lead to significant aspects related to the ethnogenesis of the Romanian people and to the evolution of the European and Romanian material culture. The cruck system isn't mentioned in the questionnaires of the Ethnographical Atlas of Romania, but some aspects can be related to it (for instance, the existence of the "chair" linking the rafters). The maps we are working at will probably give some more explanations.

We extended this discussion precisely for suggesting to the Romanian research-workers some possible directions in the development of the ethnographic investigation.

Notes

¹ N. W. ALCOCK, *Cruck construction, An introduction and catalogue*, Published by The Council for British Archaeology, Research Report no. 42, London, 1981, 178 pages, 49 Figures, Bibliography, Index.

² *Ibidem*, p. VIII.

³ *Ibidem*, p. VIII.

⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁶ *Ibidem*, p. VII.

⁷ JEAN-CHRISTIAN and PATRICIA BANS, *Notes on the Cruck-truss in Limousin*, translated from the French by Dr. G. I. Meirion-Jones, in *Vernacular Architecture*, 1979, 10, 22-29.

⁸ JEAN-CHRISTIAN BANS, *pers. comm.*, 1980.

⁹ JEAN-CHRISTIAN and PATRICIA BANS, *ibidem*, 10, 28.

¹⁰ G. I. MEIRION-JONES, *Cruck construction: the European evidence*, in N. W. Alcock,

op. cit., p. 39-56; GWYN I. MEIRION-JONES, *The Vernacular architecture of Brittany*, 1982, p. 72-83.

¹¹ JEAN-CHRISTIAN and PATRICIA BANS, *ibidem*, 10, 28.

¹² G. I. MEIRION-JONES, *op. cit.*, in N. W. Alcock, *op. cit.*, p. 42.

¹³ *Ibidem*, p. 54-55.

¹⁴ IOAN AUGUSTIN GOIA, *Zona etnografică Meseș*, București, 1982, p. 88.

¹⁵ PATRICIA GAILLARD-BANS, *Aspects de l'architecture rurale en Europe occidentale*, UNESCO EHSCE 15, Paris, 1979, p. 53.

¹⁶ G. I. MEIRION-JONES, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸ PAUL PETRESCU, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, București, 1974.

¹⁹ G. I. MEIRION-JONES, *op. cit.*, p. 50.

²⁰ PAUL PETRESCU, *Arhitectura*, in *Arta Populară Românească*, București, 1969, p. 99.

Le nom d'Aubry de La Motraye (1674 (?) — 1743)¹ s'inscrit parmi ceux des voyageurs et des amateurs d'exotismes de la première moitié du XVIII^e siècle². Diplômé, agréé par les cercles officiels anglais à cause de sa foi protestante, mais aussi à la cour de Charles XII, Aubry de La Motraye laissa quelques ouvrages contenant des impressions, des descriptions et des causeries sur les pays et les gens connus au cours de ses différents voyages, tant à travers l'Europe que l'Asie et l'Afrique, comme par exemple : *Travels through Europe, Asia and into part of Africa, with proper cuts and maps, containing a great variety of geographical, topographical and political observations*, London, 1723, bientôt traduits en français également : *Voyages du Sr. A. de la Motraye en Europe, Asie et Afrique...* A La Haye, MDCCXXVII, tomes I—II, chez T. Johnson et J. Van Duren ; *Voyages en diverses provinces de la Prusse ducal et royale, de la Russie et de la Pologne*, La Haye, 1732.

Etant donné qu'à l'occasion des voyages de 1711 et 1714 il passa aussi par la Dobroudja, la Moldavie et la Valachie, arrivant jusqu'en Transylvanie, une partie de ses notes, de ses informations et de ses commentaires entrent dans la sphère d'un possible fonds documentaire sur l'époque respective de l'histoire roumaine. Certes, dès qu'on apprend que La Motraye ne s'est arrêté que pour quelques heures à Bucarest, tout prend une indésirable tournure improvisée. Et dès lors on est tenté de se demander quelle est la part de vérité dans tout ce fatras de bavardages, d'anecdotes piquantes et de facilité ?³

L'authenticité de cette source « principale » — c'est ainsi que N. Iorga a apprécié les volumes de mémoires et de voyages de La Motraye — s'avère souvent douteuse. Car celui qui devait être plus tard plagié avait cédé lui-même à ce vice, s'appropriant, comme nous allons le voir, de ses prédécesseurs, des éléments précieux présentés par son illustrateur, le peintre Rockley, et déguisés sous un nouveau titre. Au fameux Palais de France de Péra, c'est-à-dire à l'Ambassade de France

MÉTAMORPHOSES D'UN FAUX DANS L'OEUVRE D'AUBRY DE LA MOTRAYE: LA PSEUDO-NOCE GRECQUE ET ROUMAINE

Marin Bucur

à Constantinople, A. de La Motraye avait connu Ferriol, ministre de Louis XIV lequel en collaboration avec Van Mour, peintre officiel de sa majesté, avait publié l'album *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les tableaux peints d'après nature en 1708 par les ordres de M. de Ferriol, ambassadeur de Roy à la Porte. Et gravées en 1712 et 1713 par les ordres de Mr. le Hay... A Paris, chez les sr. le Hay...*, le sr. Duchange, 1714. L'album avait été en quelque sorte élaboré sous les yeux de La Motraye, qui à cette époque séjournait à Constantinople. En plus, de par l'autorité de ceux qui le présentaient et l'audience qu'il avait trouvée tant à Paris que dans les autres centres culturels occidentaux, il a dû s'imposer à l'attention de La Motraye et de Rockley. Ils n'en feront pourtant nulle part mention, comme s'ils n'en eussent pas pris connaissance, malgré les abondantes références à Ferriol, et c'est justement cette négligence voulue qui dut renforcer automatiquement la foi dans la paternité des reproductions accompagnant les descriptions exotiques et pittoresques des pays visités par La Motraye. Aucun indice ne nous permet de supposer que Rockley se fut trouvé devant l'un des portraits et des modèles qui figurent dans les gravures de Van Mour. Tout porte son paraphe d'auteur et exécuteur,



Pl. 1

d'illustrateur unique avec des reproductions d'après des monuments, monnaies, reliques archéologiques, cartes, portraits, costumes et types humains inédits. Mais voici qu'une analyse comparative des pièces, telles qu'elles figurent dans chacun des deux albums, est de nature à mettre en plein jour un cas évident de plagiat artistique de la part de Rockley-La Motraye. Or, c'est justement l'illustration présentant le maximum d'intérêt pour le chercheur roumain qui s'avère être une imitation naïve et une appropriation abusive d'une série de gravures de l'album de Ferriol. Il s'agit, notamment, de la gravure n° XXV (Tome I^{er}, p. 389) à propos des commentaires du voyage en Turquie (chap. *Noce grecque*)⁴ considérés, eux aussi, comme exprimant l'opinion, en tant que voyageur dans les Principautés Roumaines, de La Motraye, alors qu'en réalité ce n'était qu'une compilation de tout ce qui avait été affirmé dans les *Esplications des cent estampes qui représentent différentes nations du Levant avec de nouvelles estampes de cérémonies turques qui ont aussi leurs explications*.

A Paris... Des caractères... et de l'imprimerie de Jacques Collombat. MDCCXIV, Paris⁵ (Pl. 1).

Cependant, malgré le bref séjour à Bucarest et ce qu'il a été à même de constater lors de cette nuit passée près de Mogoșoaia, La Motraye a pu pénétrer dans le cœur des problèmes, en retenant des données et des épisodes de l'histoire contemporaine dignes d'être pris en considération. Pourtant, l'esprit critique et objectif est obligé d'opérer continuellement le processus de sélection de la vérité dans la masse des données et des commentaires oraux, approximatifs, qui constituent la part de hagiographie historique et exotique des notes de voyage de La Motraye ayant trait à l'histoire roumaine.

Ainsi qu'il avouait dans l'*Avis au lecteur*⁶, il n'y avait pas ombre de doute quant à l'authenticité des impressions et informations communiquées dans les deux tomes massifs des *Voyages* entrepris dans des pays appartenant à trois continents (« en Europe, Asie et Afrique »). C'est peut-être pour cela que tout a été automatiquement accepté comme l'œuvre d'une autorité

dans la bibliographie des explorateurs français du XVIII^e siècle. N'allait-il pas de soi qu'on pouvait accorder foi aux confidences d'un auteur qui avait été obsédé par l'idée de réunir la totalité des faits de vie et de spécificité humaine, « par les détails où il entre, de nous représenter l'état présent des Cours, des Païs et des Villes dont il parle, sans en négliger l'ancien; il s'est attaché à faire connaître le génie, les mœurs, les coutumes, les opinions des différens peuples, le plus naturellement qu'il lui a été possible, sans préjugés et sans déguisement »⁷?

Mais voilà que dans le premier tome, au chapitre *Archipel*, il y a une planche à trois faces pliées, sans légende, ainsi que le reste des planches, et naturellement en corrélation avec les données communiquées dans le chapitre respectif sur le monde grec!⁸

La distribution des planches dans l'économie de l'ouvrage a suivi les indications de La Motraye, tout arbitraire de la part de l'éditeur ayant été évité. Le numérotage des figures de 1 à 11 (et de droite à gauche), par l'auteur, dénote une association à un certain texte qui apparaît plus tard. A la page 398, à l'intérieur du succinct chapitre XVIII, intitulé *Noce grecque*, les exemples se réfèrent à cette planche, ce qui fait que sans aucun risque nous pouvons l'intituler de même⁹. Sur un arrière-plan représentant un relief de collines, avec des cyprès semés d'une manière fantaisiste, avec un coin de palais à gauche, plus loin avec un vaste édifice domanial, se déploie une scène de cérémonial, bizarre par ses composantes qui s'excluent: les trois figures aux visages voilés qui s'avancent vers un groupe formé de trois femmes et de trois hommes veulent représenter un instantané chorégraphique. A l'avant plan, une jeune fille luxueusement et lourdement vêtue, dans une attitude résignée et — fait curieux — assise sur une sorte de divan, flanquée à sa gauche par un jeune homme qui tient une épée à la main. Dans la partie opposée de cette scène il y a les chanteurs, les musiciens, un jeune homme et un vieillard. La Motraye cite toutes les figures comme des illustrations à la description d'une *noce grecque*: « Le troisième jour après mon

arrivée, je fus invité <...> à une *noce Grecque*. Il faut remarquer qu'il n'y a guère de différence entre les Cérémonies qui précèdent et qui accompagnent le mariage des *Grecs*, et celles que l'on fait aux mariages des *Arméniens*. Ces cérémonies approchent assez du *Kebbin* des Turcs en ce que les hommes ne voyent et ne fréquentent point, non plus qu'eux, les femmes qui leur sont destinées pour épouses, avant que le Prêtre leur ait donné la bénédiction dans l'Eglise. Voici ces cérémonies :

La mariée demeure assise dans la posture d'une Pagode, comme on la voit représentée au n° 1 de la Planche XXV, dans la salle où se fait le festin, ou dans le jardin, lorsque la saison permet que l'on y danse et que l'on y chante, comme on a coutume de faire en ces sortes de cas. Elle ne mange point pendant tout ce temps-là et ne prend part que par les yeux et les oreilles aux divertissemens des autres.

De sa tête pendent des clincants d'or, dont quelques jeunes garçons et filles prennent quelques fils. Le n° 2 est l'époux. Le n° 3 est le compère de mariage. Le n° 4 est une femme *Grecque* habillée à la manière de *Constantinople*. Le n° 5 un *Grec* habillé de même. Le n° 6 une *Moldavienne*. Le n° 7 un *Arménien*. Le n° 8 une *Femme des Isles*. Le n° 9 un *Bulgarien* qui joue de la cornemuse. Le n° 10 un jeune *Grec* insulaire qui joue d'une espèce de guitare, à la manière du Païs. Leur danse est une espèce de *Passe-pied*. Je mets ensemble ces différentes sortes de Nations, pour faire remarquer d'autant mieux la différence de leurs habillemens. <...> Pour ce qui est de l'épouse *Arménienne*, on la voile si bien qu'elle ne peut rien voir: et elle est conduite comme une aveugle, à pas de tortue, par deux femmes telles que le n° 11 »¹⁰.

Et afin de garantir son authenticité, La Motraye ajoutait: « Nous fumes bien traitez à cette *noce*, et nous dansâmes, à leur manière, même avec l'épouse, après son indolente séance »¹¹.

Voyons à présent si, et comment, La Motraye avait dansé à la *noce grecque*, ainsi qu'il le relatait à ses lecteurs. Surtout pour ce qui est de sa danse avec l'« épouse ».



Pl. 2



Pl. 3

Drôle de *noce grecque*, avec des Arméniens, des Bulgares, des Roumains mêlés ensemble ! La question serait de savoir pourquoi, pour un pareil événement, il a fallu un tel ensemble, d'autant plus que les Arméniennes, les « Moldaviennes » et les Bulgares ne présentaient aucun trait commun dans les notes essentielles de la cérémonie du mariage. Un chanteur bulgare à une *noce grecque*, une « Moldavienne » au milieu des danseurs, alors qu'on aurait dû ne présenter que des types humains et des costumes grecs ! Cependant, les faits viennent clarifier de soi la situation ! La planche en question n'est qu'un montage *ad-hoc*, avec des gravures tacitement empruntées de l'album de Ferriol, refaites gauchement, avec de menues modifications de gestes ou de positions. Originale reste seulement la mise en scène d'un pareil groupement, autour d'un thème, avec des gravures prises de l'album de Ferriol et que la postérité attribue avec crédulité à Rockley-La Motraye, comme un titre de gloire. Ainsi, l'image intitulée chez ces derniers n° 1 (« La mariée demeure assise dans la posture d'une Pagode »...) n'est autre que la gravure n° 69 de l'album de Ferriol, sous-intitulée *Novi ou Fille Grecque dans la cérémonie du mariage* (Pl. 2).

Et La Motraye continue ses explications : « n° 2 est l'époux » et « n° 3 est le compère de mariage ». A cela près que l'époux, que les autres semblent traîner tel un petit vieux impuissant, de même que le compère à l'épée, correspondent parfaitement à la gravure n° 86 de l'album de Ferriol, *Arménien qui va à l'église, accompagné du compère qui porte son sabre* (Pl. 3) Rockley a truqué cette pièce, en séparant les deux images et en les plaçant en fonction du thème qu'il veut illustrer, si bien que l'Arménien devient l'époux, près d'une mariée grecque. Cette version est une altération substantielle de l'original de Ferriol.

Le truquage continue avec la figure n° 4, qui est « une femme grecque habillée à la manière de Constantinople ». Là encore il y a identité avec la gravure n° 68 de l'album de Ferriol : *Dame grecque dans son appartement*, seule la position du corps et des bras ayant été modifiée, conférant au person-



Pl. 4



Pl. 5



Pl. 6

nage — dont le regard se perd dans le lointain et dont les mains sont mollement abandonnées dans celles des personnages voisins, de gauche et de droite — un air de résignation (Pl. 4).

Nous passons sur les figures 5 et 7, contrefaites, elles aussi, selon le même procédé, par Rockley. Mais entre les deux il y a une victime qui nous concerne, qui nous rend sensibles et intéressés quant au procédé de sa falsification et sa transmission sous le sceau d'une nouvelle paternité. C'est ainsi que la *Demoiselle valaque*, gravure n° 81 de l'album Ferriol, est métamorphosée ici en *Moldavienne*, avec les mêmes retouches maladroites qui consistent à modifier la position des bras. Il y a là une des altérations les plus graves des gravures de Van Mour ; il ne s'agit plus d'une nouvelle vision, mais d'un faux flagrant, d'une substitution de paternité¹² (Pl. 5).

La figure n° 7, qui passe pour représenter un Arménien, est naturellement une autre contrefaçon de la même source. Et, enfin, pour clore cette prétendue « hora » (ronde) internationale sous pavillon grec, la dernière image de droite, portant le n° 8 — « une femme des Isles » — est identique avec la gravure n° 71 de l'album de Ferriol : *Fille de Naxis. Isle de l'Archipel* (Pl. 6).



Pl. 7



Pl.

Pl. 8



Restent les musiciens de ce mariage. Là aussi l'association Rockley-La Motraye a eu recours à la pratique connue. Parmi les gravures copiées de l'album de Ferriol, on avait négligé la figure du Bulgare. Ici il apparaît métamorphosé en « Bulgarien qui joue de la cornemuse »¹³. La gravure, qui chez Ferriol porte le titre *Bulgare* et le n° 82, passe chez La Motraye dans l'annexe de la cérémonie. Avant cette gravure, il y avait, dans l'album de Ferriol, des gravures à sujets roumains parmi lesquelles Rockley-La Motraye ont choisi, comme c'était normal pour un mariage, la gravure représentant une princesse. Il n'y avait pas de sens à mêler dans la ronde le gentilhomme valaque ou la dame valaque ! Ils avaient sous la main la gravure représentant le *Bulgare*, tout indiquée pour illustrer le rôle du musicien (Pl. 7). Le second musicien — la figure n° 10, qui joue d'une sorte de guitare chez Rockley-La Motraye, coïncidait avec la gravure n° 70 de l'album de Ferriol : *Grec des Isles de l'Archipel jouant du Tambour*¹⁴ (Pl. 8).

Et pour donner un dernier assaut à l'album de Ferriol, voici derrière les faux participants à la noce de la gravure de Rockley un groupe étrange, de trois figures masquées (sous-intitulées n° 11 et passant pour représenter une Arménienne conduite au mariage, complètement couverte d'un voile). C'est le même que dans la gravure n° 87 de l'album de Ferriol : *Fille arménienne que l'on conduit à l'église pour la marier*. (Pl. 9) Voici comment la noce grecque n'est rien d'autre qu'un tableau combiné et truqué avec les gravures de Van Mour de l'album de Ferriol, un plagiat en série de l'époque. C'était la première falsification de l'œuvre de Ferriol qui par ignorance passa dans le patrimoine de Rockley-La Motraye !

La seconde part du faux est de fraîche date et apparaît dans l'exégèse sur l'histoire du costume roumain par Al. Alexianu¹⁵. Afin de fournir le plus grand nombre possible d'informations documentaires pour la bibliographie du sujet, Al. Alexianu commet l'erreur d'accroître au maximum le caractère roumain de l'image qui figure dans l'album de La Motraye sous le titre de *Noce grecque*, cette scène composée de contrefaçons d'après les gravures de Van Mour—devenant chez Al. Alexianu *Roumains dansant la « hora »*¹⁶. Ce fut, probablement, le goût pour l'identification de sujets autochtones qui dut se manifester chez lui lorsqu'il eût dépiqué la figure n° 6 — *Moldavienne*. Al. Alexianu n'est pas à même de l'identifier et, de surcroît, il la présente comme une pièce nouvelle et inédite qui plaide pour l'ancienneté et la constance du costume et du type roumains. La *Noce grecque* devient une fausse *noce roumaine*, tandis que les Grecs, les Arméniens et les Bulgares, réunis chez La Motraye-Rockley

pour une fête improvisée de mariage grec, deviennent des *Roumains dansant une « hora »*. Le mot même de « hora » est une invention de Al. Alexianu, lequel semble ignorer qu'au chapitre respectif il n'y a aucune mention d'une danse quelconque. L'arrangement exotique de Rockley, servant à masquer la contrefaçon des gravures de l'album Ferriol, a été interprété par Al. Alexianu comme une « hora » roumaine. Et dans cette « hora », un costume et un type roumains nouveaux, découverts par Al. Alexianu ! La dernière victime n'étant autre que la gravure de Van Mour n° 71, truquée par Rockley dans la figure n° 8 ; ainsi, la *Fille de Naxis, Isle de l'Archipel*, devenue tout simplement *Une femme des Isles*, reçoit-elle un dernier faux baptême dans le livre de Al. Alexianu, un baptême roumain, évidemment : *Roumains dansant la « hora »*¹⁷.

Il ne restera donc rien de vrai hors la contrefaçon dans le cas de Rockley et la fausse identification dans une série d'anciens documents étrangers, dans le cas de Al. Alexianu. Au faux de la première catégorie est venue s'ajouter l'erreur documentaire de la seconde catégorie. Et de même que la gravure de Rockley ne pouvait offrir aux Grecs une noce grecque, aux Roumains non plus elle ne réservait que le modèle d'un truquage, passé inaperçu jusqu'à ce jour, avec des figures de l'album de Ferriol, et qui tout à coup reçoit le titre, alléchant et flatteur pour certains de nos chercheurs, de *Roumains dansant la « hora »*.

Les gravures offertes par Rockley pour illustrer les voyages de La Motraye, doivent être considérées avec circonspection. Dans la bibliographie roumaine il faut leur réserver une place parmi les faux de l'histoire de l'art.

¹ Les informations ont été prises dans Émile, et Eugène Haag, *La France protestante*, VI, Genève, 1966, p. 258. Apud ANDREI PIPPIDI, *Hommes et idées du Sud-est européen à l'aube de l'âge moderne*, Bucarest, 1980, p. 179 et suiv. (chap « Brancovan, personnage de l'abbé Prévost »).

² N. IORGA le qualifiait, sans malice, de « marchand anglais » et accordait beaucoup de

foi à ses écrits : « une source principale pour ce qui est de cet Orient au début du XVIII^e siècle » (*Istoria Românilor prin călătări*, vol. 2, II^e éd., Bucarest, 1928, p. 117—122).

³ ANDREI PIPPIDI a récemment présenté la contribution d'Aubry de La Motraye (« mi-aventurier, mi-érudit, qui courait le monde en quête de sensations et d'antiquités ») dans la

chronique contemporaine de la fin tragique de Constantin Brâncoveanu, ainsi que le plagiat de l'abbé de Prévost (*op. cit.*, p. 179 et suiv.).

⁴ Ailleurs aussi on constate des contrefaçons ; sur la planche n° 13, par exemple, apparaissent des gravures contrefaites d'après les mêmes Van Mour-Ferriol.

⁵ L'album en couleurs, tout comme celui en noir et blanc, constitue la principale source de modèles empruntés par le peintre Rockley et le graveur Hogarth.

⁶ ... « pour être instruit sur tout ce qu'il y a de plus curieux et de plus remarquable dans les pays où il a voyagé ; et en particulier sur tout ce qui a été ou omis ou mal rapporté par d'autres voyageurs » (I^{er} tome, 1727).

⁷ *Ibidem.*

⁸ Notre discussion ne se résume pas à ce premier aspect, qui nous a frappé lorsque nous avons étudié l'album Ferriol-Van Mour pour y trouver des sujets d'inspiration roumaine. Les historiens des XVII^e et XVIII^e siècles sont en mesure de se prononcer quant aux données de l'histoire de Sud-est et de l'Orient européens fournies par les *Voyages...* de La Motraye.

⁹ C'est en fonction de la numérotation établie par l'auteur que nous allons faire les renvois de rigueur.

¹⁰ Tome I^{er}, p. 398.

¹¹ *Ibidem.*

¹² La description des costumes est, elle aussi, en son point initial, dépendante du texte de Ferriol : « Les gentilhommes valaques sont vêtus comme

les Grecs de Constantinople, leur religion est la même » (Ferriol)

« Les habits des *Valaques* diffèrent peu de ceux des Grecs » (La Motraye, II, p. 217).

Par la suite, La Motraye commente par le détail l'enthousiaste caractérisation générale de Ferriol, en saisissant deux éléments essentiels : l'unité du costume chez les *Valaques* et les *Moldaves* ; le hiératisme expressif, byzantin :

« Les habits des *Valaques* diffèrent peu de ceux des *Grecs*. Celui des femmes est assez généralement comme (n°) 6 de la Planche XXV. Celles du premier rang, par exemple de l'épouse du *Prince*, de ses filles et de celles des *boyards*, portent de longues pelices comme les *Turques*, avec un *Calpa* ou bonnet rond de zebelines presque semblables à celui des hommes. Il en est de même des *Moldaves*. Les habits des femmes du commun sont aussi semblables à ceux de la dite figure 6, excepté que leur coiffure est la même que celle que les anciens peintres ont donnée à la Vierge Marie » (Tome II, p. 217).

¹³ Instrument populaire connu à l'époque (voir la communication de A. P. de MIRIMONDE, *Les Instruments de musique chez Antoine Watteau*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Année 1962, p. 51–52).

¹⁴ Instrument musical turc à cordes, auquel savait jouer aussi Dimitrie Cantemir.

¹⁵ AL. ALEXIANU, *Moda și veșminte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească*, Bucarest, 1971.

¹⁶ *Ibidem*, II, p. 28.

¹⁷ *Ibidem*, II, p. 33.

Dans une lettre de janvier 1879, Andreescu fait, en passant, un aveu qui nous semble plein de conséquences pour une meilleure compréhension de son art : « Et moi — dit le peintre — qui me considérais dépourvu d'imagination... ». Aussi frugale qu'elle soit, cette affirmation atteste, à côté d'un penchant sévère à l'introspection, l'existence d'un discret mais constant complexe d'infériorité : pour ce qui était de l'imagination, Andreescu se considérait déficient. Or, depuis la Prérenaissance (plus exactement depuis Cennino Cennini) et jusqu' à notre siècle (à travers toute l'esthétique romantique également), l'imagination fut acceptée — avec un prestige qui ne fit que croître — comme la qualité essentielle de la nature artistique. Pour les théoriciens comme pour l'homme du commun elle devint progressivement une sorte de « monstre sacré » de la conscience, un synonyme de génie. Être dépourvu d'imagination signifiait être atteint d'un vice constitutif, être irréversiblement condamné à la médiocrité. De l'esthétique, ce préjugé gagna l'épistémologie (l'omniscient tend toujours davantage vers le « réformateur » et l'« inventeur ») et aboutit en fin de compte à l'éthique : c'est ainsi qu'est apparu le concept de « fantaisie morale », séducteur certes, mais aussi plein de risques. Même pour la plus libérale des doctrines, il est évident qu'avoir — sur le plan éthique — trop d'imagination est la même chose que se placer en dehors de l'éthique. En partant de cette évidence, il y a lieu de se demander, en vertu d'un mouvement régressif, si par hasard le sens de l'imagination ne devrait pas être reformulé dans les autres domaines également. Il ne s'agit sans doute pas de la démettre du métabolisme de l'acte artistique ou de la recherche scientifique. Il s'agit seulement de la situer dans une juste hiérarchie par rapport aux autres composantes de la créativité, en modérant — quand il y a lieu — tout excès. En définitive, c'est par un abus dogmatique de l'imagination qu'ont proliféré autour de nous d'innombrables distorsions : l'erreur, en général, n'est rien d'autre qu'un abus

LE PRÉJUGÉ DE L'IMAGINATION

Andrei Pleșu

d'imagination. Pareillement, le paroxysme de nos effrois et nos lâchetés de toute espèce. Un certain dilettantisme (compris comme une impatience à poursuivre un effort discipliné) est lui aussi réductible à une verve imaginative superflue. Bref, après la Renaissance, en même temps que les splendeurs de l'imagination, s'exercèrent aussi — parfois véhémentes — ses servitudes.

De ces servitudes, un peintre comme Ioan Andreescu est dispensé. C'est un grand peintre sans imagination. En d'autres mots, ce qu'il ressentait, sous l'empire de l'esprit du temps, comme une carence, s'avère être sa qualité spécifique, le fondement de son imposante originalité. Sans aucun doute, nous ne réussirons guère dans l'espace d'un simple article, à définir dans toutes ses nuances la notion même d'« imagination ». Aussi, allons-nous tenir compte de quelques-unes de ses notes caractéristiques seulement, pour les illustrer — par contraste — avec des images de la peinture d'Andreescu. Un aspect de nuance exige cependant d'être clarifié dès le commencement : on peut être, comme Andreescu, un grand artiste sans imagination ; on ne saurait toutefois être un grand maître des arts plastiques sans avoir de l'*invention* plastique. Andreescu est démuné d'imagination dans son dialogue avec le motif peint, non pas dans l'acte de le visualiser. Son imagination est réduite au registre

des *procédés*, elle est absente dans celui de l'*attitude* fondamentale. Ioan Andreescu vit le réel dans l'*intensité* de son émotivité et non dans l'*extension* de l'imagination. Il perçoit, consume et reproduit *ce qui est*, alors que l'imagination est plutôt la force d'actualiser *ce qui n'existe pas* (« un mode de rendre présent le néant » — disait Sartre). Andreescu est de ces artistes qui ne peuvent inventer leur sujet ou — plus exactement — n'ont pas besoin d'amplifier le réel par le jeu de leur fantaisie pour l'assumer. Il ne peut inventer que le langage de cette acceptation.

L'art d'Andreescu n'encourage à aucun de ces poncifs par lesquels l'exégèse des littérateurs asphyxie d'habitude « le tempérament artiste » : rien de délirant dans la gestation ou l'exécution, rien de sentimental dans sa sensibilité. L'absence de pittoresque, l'humeur froide de la mélancolie, la sobriété, une certaine monotonie de plain-chant, voici les données de la peinture d'Andreescu, une peinture qui ne retient notre attention par aucune grimace pathétique, par aucun émoi lyrosophique. Comparez son autoportrait (celui de 1882) avec n'importe lequel des autoportraits de Grigorescu. Le regard de Grigorescu est toujours perçant, agressif, avide de sensation et, dirait-on, la fait naître de sa propre fièvre. Le regard d'Andreescu est vide, marqué d'une passivité contemplative. C'est le regard de quelqu'un qui ne savoure pas, mais qui décrit, simplement, le regard de quelqu'un qui ne pose pas de questions, qui sait seulement écouter : le regard d'un homme sans imagination...

Si, comme le supposait Th. Ribot dès 1900, l'imagination est une espèce de la capacité associative, Ioan Andreescu illustre parfaitement dans ce cas son opposé. En comparaison des œuvres d'autres peintres, les siennes n'ont qu'un halo restreint de connotations. Elles ne subsistent par rien qui viendrait s'y ajouter du dehors ; rarement la peinture de l'Ottocento a-t-elle été plus non-littéraire que dans le cas du maître roumain. Il ne cherche jamais l'élément saisissant, le « jamais vu » ou l'anecdote d'un insolite d'intérêt mineur. Ses images tendent à s'unifier dans une dominante optique qui se suffit à elle-même, alors que chez les peintres d'« imagination » elles

ont au contraire la tendance de se disperser, de se multiplier. Andreescu n'a jamais recours à l'« allusif ». Ce qu'il a à dire est *intégralement* compris dans le calme expositif de la composition, sans subtilités équivoques, sans artifice. Pascal, dont on connaît la méfiance à l'égard de l'imagination (« C'est cette partie attrayante de l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté ») était d'avis qu'elle a le don — paradoxal en quelque sorte — d'être convaincante, de séduire dans une plus grande mesure que la raison elle-même. Sous cet aspect de l'imagination également, l'art d'Andreescu va à rebours. Il nous confronte avec un talent par excellence *antirhétorique*. Trop grave pour chercher un seul instant le spectaculaire ou le séduisant, trop attaché à l'idée de simplicité pour aspirer à la persuasion. Andreescu n'a rien à démontrer : ni la valabilité d'un programme esthétique antérieur à l'exécution, ni sa propre virtuosité. Il cherche l'*authenticité* du motif — ce qui, évidemment, n'a rien à voir avec son épiderme photographique et, d'autant plus, rien à voir avec une thèse abstraite pour laquelle le visible devient un simple argument, plus ou moins sophistiqué. La maîtrise d'Andreescu n'est ni spéculative, ni imbue d'éloquence. Et si l'on peut parler de la poésie de son art, alors il convient d'ajouter tout de suite : c'est la poésie plutôt âpre d'un grand prosateur. Car, voilà, on peut être un maître de la prose sans avoir de l'imagination. Alain en avait eu l'intuition quand il l'a proclamé d'une façon tranchante : « Celui qui imagine facilement des romans n'écrira jamais de bons romans ».

Une autre observation de Pascal nous aidera à nous familiariser davantage avec ce noble manque d'imagination chez Andreescu : « L'imagination — lit-on quelque part dans les *Pensées* — exalte le présent et amollit le sens de l'éternité ». En effet, l'imagination est souvent une manière de ramener à la simultanéité des réalités disparates, de rendre co-présents des éléments qui, d'habitude, existent en des espaces et temps différents. Or, Andreescu n'a jamais recours à des procédés pareils. Ce n'est pas un peintre du présent et encore moins de l'instant.

tanéité impressionniste. Ses images renferment plutôt certaine ombre d'inactualité, elles sont valables sur un plan générique. Rien de contingent, aucun accident brusque, aucun excès de circonstances qui vienne troubler l'homogénéité de la peinture, une homogénéité qui permet d'entrevoir la douce participation de toutes les sensations à l'unité originaire du monde.

La carence d'imagination d'Andreescu, en plein XIX^e siècle, peut paraître fortuite, en tout cas inaccoutumée. Pourtant, des époques entières de l'histoire de l'art n'ont pas seulement perçu l'imagination comme une faculté limitée, mais, bel et bien, comme une hérésie. L'esthétique médiévale tout comme celle de l'Orient sont les esthétiques d'un absolutisme canonique catégorique. Les vieilles herminies, quel rôle pouvaient-elles concéder à l'imagination ? Le peintre byzantin, combien de fantaisie extérieure pouvait-il se permettre ? Mais la qualité de l'art byzantin a-t-elle eu à en pâtir par suite des interdictions qui l'ont détermi-

née ? Le byzantinisme — en tant que saignante discipline de l'imagination — est l'une des plus précieuses leçons enseignée par la peinture de Andreescu. Celle-ci se porte sans emphase sur *la vérité* artistique beaucoup plus que sur *l'effet* artistique. Elle n'ignore pas que si la beauté semble tenir parfois de l'imagination, la vérité, elle, est toujours au-dessus, incorruptible, monotone, immuable. Le manque sublime d'imagination est en dernière instance l'apanage des dieux. Ils ne peuvent être que tels qu'ils sont, ils ne peuvent exister qu'en conformité de leur vérité. De temps à autre, certains hommes réussissent aussi cette performance. Juan Harte — un écrivain espagnol du XVI^e siècle — disait une fois : « Démocrite était arrivé — sur le tard — à une telle perfection de la compréhension qu'il avait totalement perdu son imagination ». Tout en gardant les proportions, disons qu'Andreescu a eu le privilège de posséder, de par sa propre nature, ce que Démocrite n'a pu acquérir qu'à la vieillesse par le labeur fécond de sa pensée.

TENDANCES CONSTRUCTIVISTES DANS L'ART ROUMAIN CONTEMPORAIN

Andrei Pîntilie

1. L'étude se propose de systématiser les tendances que l'on décèle dans l'art roumain contemporain vers ce que l'on appelle le constructivisme. Une pareille démarche exige, dès le commencement, une délimitation très précise parce que l'objet de recherche qu'elle implique se présente, comme d'autres « ismes » d'ailleurs, embué d'acceptions souvent contradictoires.

Il faut, d'emblée, distinguer nettement entre l'abstraction géométrique et le constructivisme, ce dernier comportant plusieurs caractères et significations d'ordre social. Le constructivisme en effet se définit par le rationalisme, l'esprit logique de toute construction et l'étude du matériau et des conditions techniques de réalisation; ne sont pas rares non plus les cas où il poursuit surtout le caractère fonctionnel, l'utilité pratique de l'objet créé. Le côté purement créateur du constructivisme de Malévitch et de Mondrian se conjugue (et se complète) chez les artistes roumains contemporains avec le productivisme des constructivistes russes. Pourtant, le constructivisme contemporain roumain conserve encore, dans le cas de quelques grands peintres, la tradition de « laboratoire » du constructivisme historique prônant les formes pures. Imaginé vers 1920 à Moscou, à l'Institut de la culture artistique, le terme d'« art de laboratoire » était en usage parmi certains adeptes de la suprématie des formes pures, aussi désigne-t-il aujourd'hui un constructivisme pour ainsi dire « de chevalet ». Une phrase du livre de Malévitch, *The Supremacy of pure feeling in creative art*, définit brièvement l'esthétique de ce courant : « But a bliseful sense of liberating nonobjectivity drew me forth into "desert", where nothing is real except feeling... and so feeling became the substance of my life. This was no 'empty square' which I had exhibited but rather the feeling of nonobjectivity »¹. Parmi les artistes qui continuent d'être les adeptes de ce « monde sans objet », se rangent en premier lieu Paul Gherasim, Ștefan Sevastre, Mihai Horea, Liviu Stoicoviciu, Mihai Rusu. Dans la même zone s'inscrivent certaines œuvres (peintures,

dessins, sculptures) créées au temps de leurs débuts par les membres du groupe *Sigma*.

Cas unique mais plein de complexité au sein de l'art roumain contemporain, le groupe *Sigma* professait un constructivisme relevant directement des exigences de la société de l'époque, de ses besoins de beauté, de ses nécessités fonctionnelles. Naum Gabo et Antony Pevsner, dans le manifeste de l'art « réaliste » lancé en 1920, précisaient les coordonnées d'une orientation analogue dans le cadre du constructivisme historique : « (the) art must not remain a sanctuary for the idle, a consolation for the weary and a justification for the lazy. Art should attend us everywhere that life flows and acts at the bench, at the table, at work, at rest, at play; on working days and holidays, at home and on the road in order that the flame to live should not extinguish in mankind. We do not look for the justification, neither in the past nor in the future »².

Mais, pour les artistes du groupe *Sigma*, loin de n'être qu'une phase bien déterminée sur leur chemin créateur, le constructivisme signifia surtout un effort conscient d'automodélage, une technique créative. C'est la raison pour laquelle leur évolution ultérieure vers des formes toujours plus complexes pour s'exprimer eux-mêmes, telles que la photographie, le film, les

interventions dans la nature, etc., doit être envisagée comme un corollaire du constructivisme. Si, en 1932, Tatlin était d'avis que la simple étude des formes organiques « est déjà de l'art »³, un Ștefan Bertalan, un C. Flondor-Străinu, un Doru Tulcan arrivaient eux aussi, par le truchement de l'informatique et de la bionique, à des conclusions analogues. Car, ainsi que l'a montré Carlo Giulio Argan, l'art n'était plus à ce moment-là une forme déduite mais une manifestation s'inscrivant dans la réalité. Ne représentant plus une création finie, mais une construction et, en même temps, l'évolution de la conscience et du monde, il devient une puissance créative continue⁴.

Un problème similaire se pose avec l'œuvre d'un autre artiste, Mihai Olos, qui a su discerner — dans un autre sens que Brâncuși — les tendances constructivistes de l'art paysan du Maramureș et en extraire la sève d'une remarquable création artistique personnelle.

Finalement, sinon dans l'ordre rigoureux énoncé, notre étude se propose d'analyser les formes contemporaines du constructivisme, telles qu'entre autres le cinétisme et l'art du *computer*.

2. En partant du fait que nul n'ignore que l'avant-garde historique roumaine s'était déclarée constructiviste, voyons quels furent les rapports de l'art roumain contemporain avec les « précurseurs » ? On sait ainsi que dès l'époque de son séjour à Zurich, Marcel Iancu se montra sensible à l'« idéologie » du constructivisme tout en se manifestant dans le mouvement Dada. L'exposition ouverte en 1918 en Suisse, avec des reliefs rigoureusement géométriques, est édifiante de ce point de vue. Avant de rentrer en son pays et d'y fonder avec Ion Vinea la revue *Contimporanul* — « organe du constructivisme roumain », Marcel Iancu prenait part au congrès du constructivisme international organisé par Van Doesburg à Weimar en 1922. Ce fut l'occasion pour Hans Richter de donner lecture de la « déclaration des groupes constructivistes de Roumanie, de la Suisse, des pays Scandinaves et de l'Allemagne »⁵. En ouvrant les colonnes du *Contimporanul* à la publication de

ses propres articles ainsi qu'à ceux — fait bien plus significatif — signés par Théo van Doesburg, Hans Richter et Lajos Kassák, Marcel Iancu a, sans aucun doute, contribué à la diffusion du constructivisme en Roumanie. Mais, pratiquement parlant, il ne saurait encore être question, pour la Roumanie, d'une véritable réalisation d'œuvres d'art constructivistes. L'« intégralisme » lancé par M. H. Maxy, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, etc., se voulait une synthèse moderne entre le cubisme, le futurisme et le constructivisme. En 1925 par exemple, Maxy lui-même affirmait que les principes généraux de ce dernier courant étaient restés, pour les arts plastiques, un simple « système constructif »⁶, ce qui — dans le sens de la peinture d'avant-garde qui se pratiquait de ce temps-là en Roumanie — signifiait seulement une modalité de construire des images stylisant la réalité selon des principes qui évoquaient le cubisme.

L'avant-garde historique eut d'ailleurs une audience sociale restreinte précisément à cause de son démarrage polémique. Cette attitude s'explique par le fait, qu'à la même époque, en développant ses propres traditions, l'art roumain de l'entre-deux-guerres a produit de grands maîtres, comme Petreșcu et Pallady, créant dans l'esprit d'une peinture figurative des œuvres d'un notable raffinement de la forme et de la couleur. Plus attaché à cet esprit individualiste et à ce genre de sensibilité artistique, le public et la critique du temps ont confondu — parfois avec une certaine mauvaise foi — l'effort de synchronisation de l'avant-garde avec un pur acte d'imitation⁷.

Le constructivisme contemporain est apparu en de tout autres conditions sociales. Comme un phénomène en quelque sorte précurseur et non pas, à tout prix, directement relié à l'apparition des modalités constructivistes de l'époque, on remarque, aux années '60, que la peinture est en train d'abandonner tant le format des grandes compositions historiques, que celui, plutôt réduit, de la peinture de l'entre-deux-guerres. Le cadre doré disparaît lui aussi peu à peu au profit de la simple baguette de bois, le tableau perdant ainsi son aspect d'« objet bour-

geois ». Dans le contexte des nouvelles réalités roumaines, la peinture se voit destinée à décorer les murs d'institutions de caractère social, si bien qu'ainsi exposée dans un espace architectural moderne elle va tendre spontanément vers le monumental, en acquérant toujours davantage la forme et la teneur d'une ambiance moderne. Différents courants artistiques se sont configurés avec le temps, parmi lesquels celui qui a promu l'utilisation et l'interprétation de la « citation folklorique » en s'inspirant des usages et de la décoration populaires, cette dernière dans toute sa grande diversité de formes géométriques. Enfin, la « redécouverte » de Brâncuși, dont la pensée créatrice est issue et se nourrit des mêmes traditions paysannes, avec ses formes d'une poésie abstraite, essentielle et pure, a, elle aussi, représenté une importante orientation dans l'évolution de la culture roumaine contemporaine.

Les modalités du constructivisme roumain sont nées de l'option personnelle de chaque peintre ou sculpteur et, dans certains cas, de leur rencontre avec des matières et des techniques de travail nouvelles, celles-là mêmes qu'une société en voie de développement industriel mettait à leur disposition. Il convient toutefois de signaler qu'à un certain moment nombre de peintres et de sculpteurs s'inscrivirent avec des expériences purement formelles dans la vaste sphère du constructivisme; aussi notre étude ne retiendra-t-elle que les noms de ceux qui se sont identifiés avec l'essence même du courant.

3. Parmi les nouveautés introduites par Mondrian et Malévitch, l'une des plus importantes fut de constater que pour obtenir une force émotionnelle puissante il est suffisant qu'il existe entre les éléments de langage plastique une simple interaction de rapports. Après la Seconde Guerre mondiale, de pareilles préoccupations ont été menées jusqu'à leurs conséquences dernières par Yves Klein dans ses peintures monochromes et par Piero Manzoni dans ses achromaties. En se proposant de dépersonnaliser la couleur et d'obtenir une surface absolue, la peinture monochrome était une réaction contre le tachisme « académisé », mais, surtout, représentait une modalité

d'obtenir de la pureté toute-nue; Castellani affirmait entre autres que « le seul critère de composition possible doit être le refus d'option entre des éléments hétérogènes »⁸. La pensée créatrice de Mihai Horea relève de cette zone des structures compactes, des surfaces-structures monochromes. Très significative dans ce sens nous apparaît sa déclaration: « Je travaille a-plastiquement, a-spatialement, je m'intéresse seulement à l'aire et à la couleur = quantité et qualité. La couleur, si elle n'est pas attribut de l'objet, ne peut en elle-même être moyen de communication, elle est expression humaine et conduit vers la contemplation et la méditation (...). Dans mes préoccupations, la couleur est à l'état objectuel ». Les toiles en rouge, orange, brun — organisées par cycles — représentent précisément l'ordonnance même des quantités et des qualités (aire, couleur) avec lesquelles Mihai Horea crée une peinture d'une sensibilité toute pure. Le spectateur et l'artiste communiquent par le fil invisible d'une volonté de communication interhumaine. Et l'œuvre d'art, dans cette sage simplicité des moyens utilisés, est presque prête au moment même qu'on l'entame; aussi, Mihai Horea le dit-il carrément: « Quand je fais ma palette, l'œuvre est à moitié prête »⁹. Les monochromies de Horea nous font penser aux philosophiques paroles d'un peintre, Ad Reinhardt, avec lequel il s'apparente spirituellement: « Limits in art are not limits. No limits in art are limits. Less in art is not less. More in art is not more. Too little in art is not too little. Too much in art is too much »¹⁰.

La pensée d'essence géométrique du peintre Paul Gherasim interfère le constructivisme par l'absolu sensible qu'elle exprime. Ses « voûtes » de « lumière » sont l'émanation de la sensibilité pure, non objectuelle, pareille en tant que substance émotionnelle à un moment de recueillement. Les titres de ses toiles, a-t-on dit, qui pourraient être considérées comme des voûtes planes d'une transparence illimitée, atemporelle, font penser à la voûte du Pantocrator, motif architectural d'inspiration. D'ailleurs, outre les suggestions sémantiques, une certaine objectivité intérieure claire, née d'un équilibre

spirituel, serait elle aussi à même d'alimenter visuellement ce rapport. Et Mondrian également, avec sa *Victory Boogie-Woogie*, suggère, par la composition des parties de cette toile, le rythme guilleret d'une joyeuse pièce musicale pour piano. On a encore remarqué que le plan architectural de la voûte « est une figure abstraite du (plan) humain et que par conséquent ces voûtes-là dans l'infini de leur prolifération sont les portraits de l'être humain infini »¹¹. Au-delà de ces spéculations, les voûtes et les « voiles de lumière » de Gherasim sont de grands cycles où l'étude des formes géométriques est parfaitement harmonisée avec l'étude de la couleur. Le peintre décrit lui-même une de ses toiles les plus connues : « Image—Limite—Seuil, nombres blancs/Cycles numériques: 9, 8/Transparence: Espace—mot/Octogone, voûte de lumière »¹². On y observe aussi une correspondance symbolique entre le nombre et la couleur et, c'est un fait, la peinture pratiquée par Paul Gherasim réalise sur le plan émotionnel l'une des plus fermes synthèses entre la géométrie et la couleur. Le blanc est ressenti en tant que lumière et synthèse newtonienne de toutes les couleurs, les rouges deviennent de nobles triangles et des angles, les bruns — des octogones aux coins perforés de lumière.

Fig. 1. Paul Gherasim *Voûte de lumière* (1971)

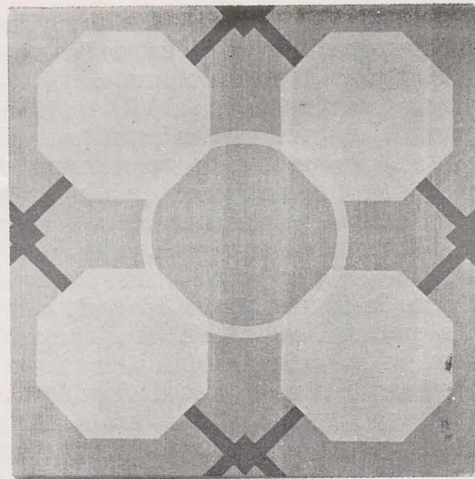
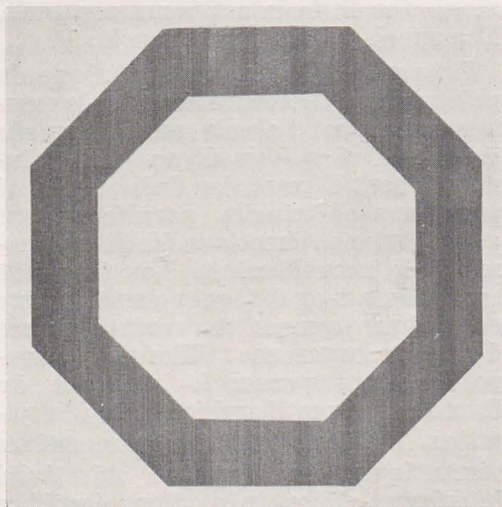


Fig. 2. Paul Gherasim *Voûtes de lumière* (1971)

Par sa forme extérieure, l'art du peintre Sevastre s'approche de l'univers mathématique de Paul Gherasim avec cette différence que les œuvres du second font penser à des plans architecturaux essentiels, alors que celles du premier aspirent à être intégrées et à collaborer au modelage d'un espace architectural réel. Les géométries discrètement colorées de Ștefan Sevastre sont d'une austérité constructive qui évoque de grands espaces paisibles sous une lumière diffuse. Certaines de ses compositions sont dominées par le cercle, divisé en parcelles de couleur grise traversées de bandes blanches, mais elles n'ont rien de l'agressivité des empreintes géométriques du constructivisme russe. Quelque chose de cette architecture de rêve, terrain de fusion des arts, perce au travers de la vision de Sevastre sur la peinture. Dans ses études de structuration des éléments géométriques et des rapports qui en résultent, la couleur joue un rôle important, le peintre concevant ainsi tout un programme qu'il résume par ces mots : « Hypothèse : le froid intérieur, le chaud extérieur. Principe : à quantité croissante, intensité décroissante »¹³. Par leur disposition chromatique, les toiles de Sevastre perdent leur force de dispersion en acquérant un équilibre caractéristique et par cela même font naître dans le milieu où elles sont placées un sentiment d'équilibre. Elles sont du même âge que l'environnement : les formes de l'architecture moderne répondent aux formes des tableaux,

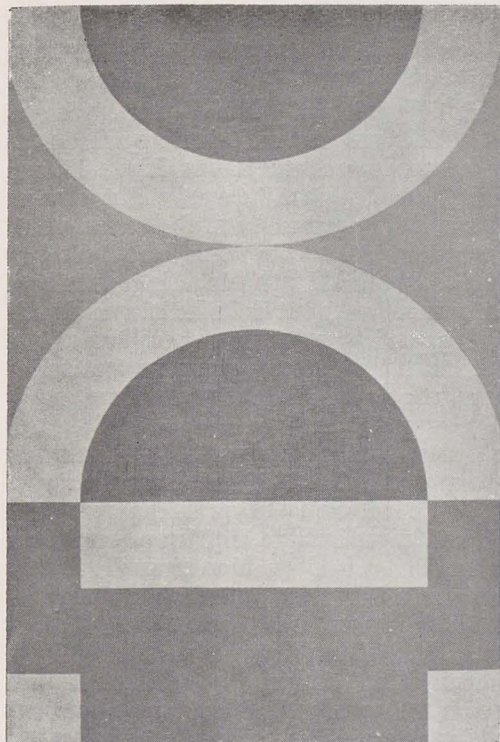
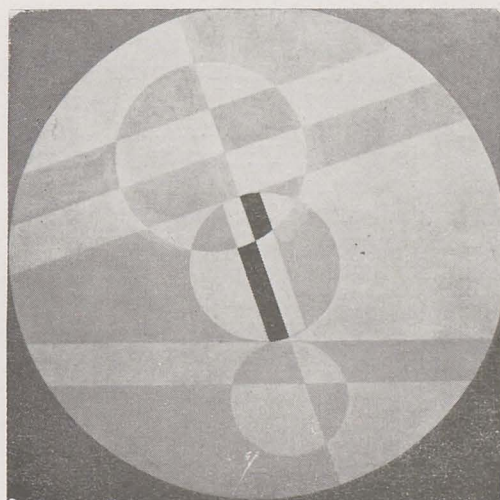


Fig. 3. Ștefan Sevastre *Composition*

Fig. 4. Ștefan Sevastre *Relais*



lesquelles n'ont rien d'agressif, en devenant tout au contraire un module de calme. D'où le dialogue. Et ce dialogue, la peinture de Ștefan Sevastre l'établit non seulement avec l'intérieur mais aussi avec n'importe quelle forme abstraite créée par la main de l'homme dans un espace naturel. Se constituant en de possibles modules d'environnement, les toiles de Ștefan Sevastre imposent la créativité de l'homme comme une réalité spirituelle dans l'univers.

Mihai Rusu, l'un des exposants de la Biennale constructiviste de Nuremberg, se range parmi ceux qui se sont éloignés du mouvement pour se tourner vers une peinture figurative relevant du « tubularisme », non pas cependant dans l'acception que lui attribue Léger. En 1971, Mihai Rusu déclarait : « Il me semble que la liberté absolue exigée par l'artiste, chacun ayant son propre univers et système, a produit une certaine confusion dans le monde. Actuellement se fait sentir le besoin d'une organisation orientée vers la collectivité, ce programme partant de la nécessité sociale d'ennobler l'environnement »¹⁴. En vertu de cette vision, Rusu se dirigea vers un art non-objec-

tuel, dépersonnalisé, pour la réalisation duquel il se servit de rapports rythmiques entre le plein et le vide, en même temps qu'il fit appel à certaines suggestions de volumétrie. Visant en dernière instance une analyse des formes, sa démarche artistique s'est aussi centrée sur un groupage compositionnel selon des affinités formelles. Disons avec Octavian Barbosa que Mihai Rusu emploie la couleur « non pas pour obtenir des effets de matière et de structure, mais pour évoquer les implications sensibles de la couleur qu'il conçoit dans l'esprit goethéen comme une dialectique de la lumière et de l'obscurité »¹⁵. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de constater que les toiles de Mihai Rusu réussissent à produire un certain effet cinétique, tant au niveau du plan qu'à celui de la profondeur, au moyen de groupages de formes radiales qui créent l'illusion de mouvements provenant de l'extérieur du cadre.

Tiberiu Marianov est un créateur de structures architecturales transparentes. Comme Malévitch, il estime que « les attributs de la beauté sont ceux de l'esprit » et non ceux de la réalité objective, factice. L'œuvre d'art non-objectuelle vit ses amples modalités

dans « l'infinité, l'unité, l'équilibre, la symétrie, la pureté, la mesure »¹⁶. Les architectures de Marianov sont à proprement dire des structures qui évoquent des dômes et des cathédrales perforés de lumière. La lumière met en évidence la logique constructive ascendante, la transparence des fonctions mathématiques qui résident à la base de n'importe quelle élévation calculée. Rigoureusement symétriques, les architectures de Marianov peuvent croître à l'infini, comme dans le rêve de toujours de l'humanité, tout en gardant inaltérée leur unité dans l'équilibre. Une musicalité contenue émane de ces indestructibles enchaînements de barres et de tiges, rappelant le son grave ascendant de l'orgue.

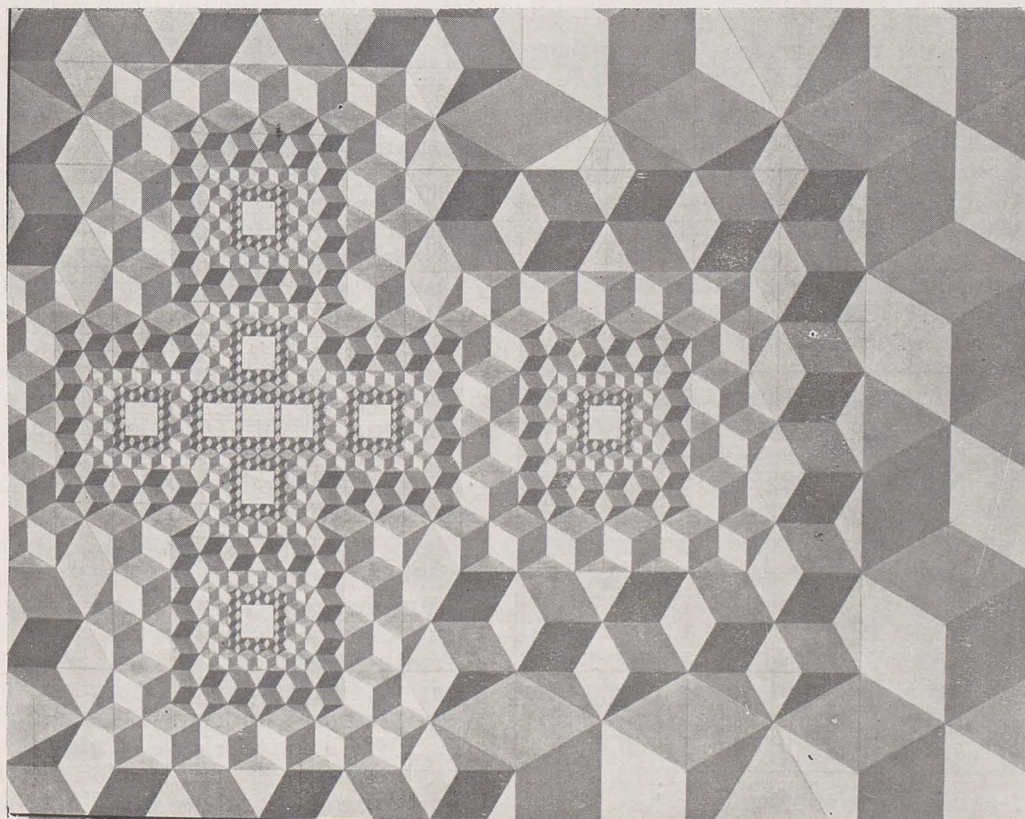
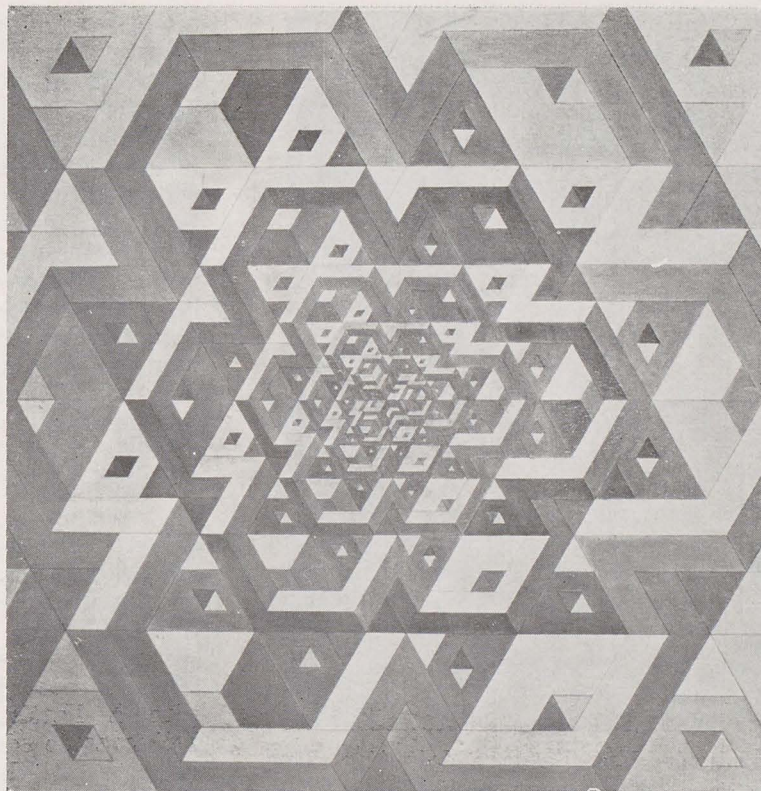
« Musical » est aussi l'art du graphiste Molnar Zoltán de Timișoara. Débutant en 1968 à la galerie Kalinderu avec Ștefan Bertalan et C. Flondor-Străinu, Molnar fut considéré par certains critiques comme faisant partie du groupe constructiviste, bien qu'à la dite époque il pratiquât de manière évidente l'abstraction lyrique. Par la suite, il s'orienta vers l'art concret dans le désir d'« invoquer des états spirituels nouveaux ». « Dans ma création d'abstraction post-picturale (*Kalte Kunst* — n.ă.), écrit-il, l'idée du mouvement est au premier plan comme l'un des problèmes les plus intéressants et des moins résolus de la peinture (...). La structure devient primordiale, avec des propriétés optico-spatiales. C'est ainsi qu'apparaît l'espace et que la vision est remodelée. La verticalité des structures devient évidente, les premiers signes d'un ordre géométrique se font voir, cet ordre étant envisagé comme un état de discipline supérieure »¹⁷. Avec un esprit analytique, Molnar est un artiste qui réfléchit, chose dont témoignent ses études de « musicalité » où il établit des familles de formes d'une diversité remarquable. Soucieux de correspondances — dans le genre son-forme —, Molnar ne reprend pas la modalité abstraite lyrique d'un Kandinsky mais, bien mieux, il crée selon les lois de l'esprit des formes et des directions de mouvements qui leur sont propres. Elles résistent individuellement comme des constructions en déplacement (tels des plans qui tour-

nent) illustrant, aux dires de l'artiste, une « réflexion sur l'élément espace-temps ».

Par les phases qu'il a traversées et par la rigoureuse recherche qu'il entreprend sur les permutations, Liviu Stoicoviciu nous apparaît, après dix années d'activité, comme l'un des plus intéressants peintres de la seconde génération constructiviste de « laboratoire ». Au commencement de la huitième décennie, quand par ailleurs se placent ses débuts, Liviu Stoicoviciu peignait des structures géométriques complexes qu'il enveloppait de lumières et d'ombres colorées, renforçant ainsi au maximum leur aspect cristallin. Sa démarche structuraliste relevait du principe suivant : « L'art géométrique, optique, cinétique permutationnel, ou bien l'art de l'ordinateur se sert en général d'éléments de base égaux entre eux (...). Je fus tenté d'utiliser des éléments qui ne soient plus égaux, qui augmentent, mais qui, malgré cela, correspondent les uns avec les autres ». C'est ainsi que prennent naissance des « colonies » de cubes, de dodécagones, d'hexagones dont la réalisation plastique irréprochable désigne un artiste « intéressé dans une mesure égale et par la rigueur et par la lucidité grammaticale, mais aussi conscient du jeu qu'il pratique, de sorte que ses œuvres peuvent être considérées, d'un autre point de vue, comme un exemple de ludoplasticité »¹⁸. La matrice formelle établie au commencement prolifère dirait-on d'« elle-même » dans les directions (idéales) de l'infini de petitesse et de l'infini de grandeur, en produisant un effet optique pulsatif, régressif-progressif. Le tableau respectif n'impliquant pas seulement la sensation optique de croissance-décroissance, mais aussi celle d'un travail de formation, l'idée de l'espace constant et homogène cède la place à celle de l'espace continu, d'un espace en développement, soit l'espace-temps. C'est ce que du reste remarquait le peintre lui-même lorsqu'il notait : « Il me plaît parfois de supposer que mes œuvres pourraient être regardées comme des essais de représentation sur le plan, de la quatrième dimension ou bien d'hypercubes à quatre dimensions (grandissant avec le temps). Si vous preniez par exemple un tableau de 1 m de long,

Fig. 5. Liviu Stoicoviciu *Composition* (1980)

Fig. 6. Liviu Stoicoviciu *Composition* (1980)



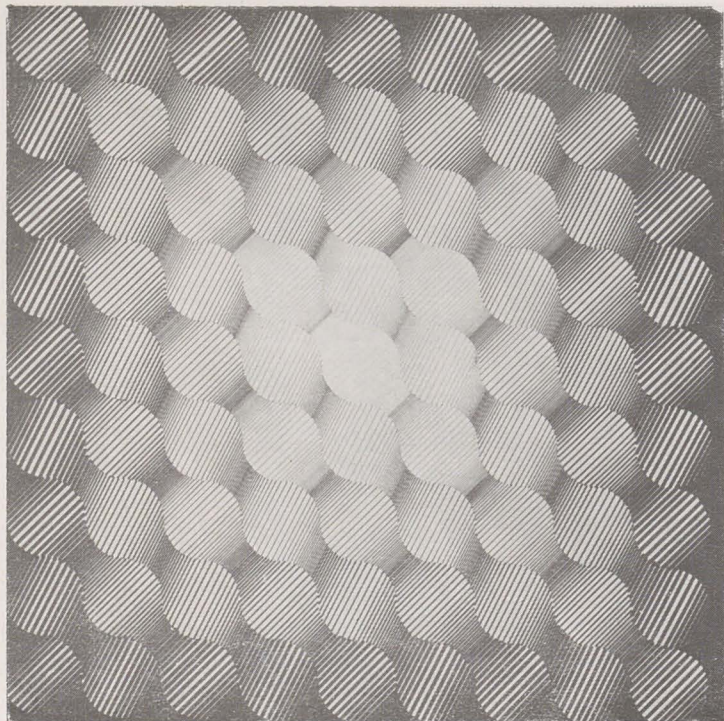


Fig. 7. Viorel Toma
Spatial '73

sa durée dans l'espace doit être dans ce cas, selon la formule d'Einstein, de 0,000000003 secondes seulement. Mais, après un temps, mettons deux à trois semaines, il vous faudra le regarder comme s'il avait beaucoup grandi dans la direction de l'axe du temps»¹⁹.

Les expériences entreprises par L. Stoicoviciu dernièrement, partent des mêmes principes formatifs mais s'inscrivent dans un espace réel, ce qui prouve que son art de «laboratoire» constitue une recherche sérieuse des codes d'assemblage possibles et qu'il a toutes les chances de se développer. Si certaines de ses toiles pouvaient fort bien, naguère, être «lues» comme des images insolites d'une mégapolis de l'avenir, à présent que le peintre les fait tenir à un espace tridimensionnel, elles projettent bel et bien une véritable utopie urbaine.

4. Une tendance constructiviste à part, promue par la génération des plus jeunes, est représentée par le cinétisme.

Le peintre et graphiste Viorel Toma opère avec des éléments graphiques et chromatiques bidimensionnels, en obtenant d'intenses effets de cinétisme virtuel. Précédemment, vers 1972, Toma dirigeait ses recherches vers les «tecto-

niques graphiques» de Joseph Albers. Maintenant, il s'oriente vers le cinétisme de la surface dû, on le sait, à des effets optiques, tels que la tendance de l'œil humain à produire des «post-images» lorsqu'il est confronté avec un puissant contraste de noir et blanc. La surface «musculaire» avec ses fausses perspectives et ses renversements volumétriques constitue le domaine de l'expérimentation de Viorel Toma. Petit à petit, l'artiste a découvert quelques modules — losange, sphère et cercle — avec lesquels il obtient des textures dynamiques aux axes compositionnels divers.

Conçus selon une logique rigoureuse, les tableaux de Viorel Toma ont suscité à certain critique les considérations suivantes : «La nuance précieuse et bien dosée du coloris, la netteté rectiligne du graphisme, l'irisation quasi-impressionniste des surfaces équilibrent dans le calme cette "peur de l'espace" qu'inspire à l'artiste le décor islamique. Débarassée des contraintes du jeu rétinien et du contact visuel avec l'œuvre, notre mémoire reconstitue les images sous l'impression d'un spectacle étrange, hypertrophié par la diffraction électronique, tel un effet de kaléidoscope fixé sur un diagramme spirituel, hypothétique immersion dans la perfection interne de cette longueur d'onde — la radiation lumineuse»²⁰. Les surfaces conçues par Viorel Toma, modulées en cadences froides et vibratiles, peuvent facilement être intégrées dans un espace urbain dont la complexité amène à se réaliser une destination qui, à l'étape actuelle, n'est encore que soupçonnée. Viorel Toma a d'ailleurs essayé de «sortir» du bidimensionnel en construisant (de 1975 à 1979) un objet qui propose des solutions spatiales.

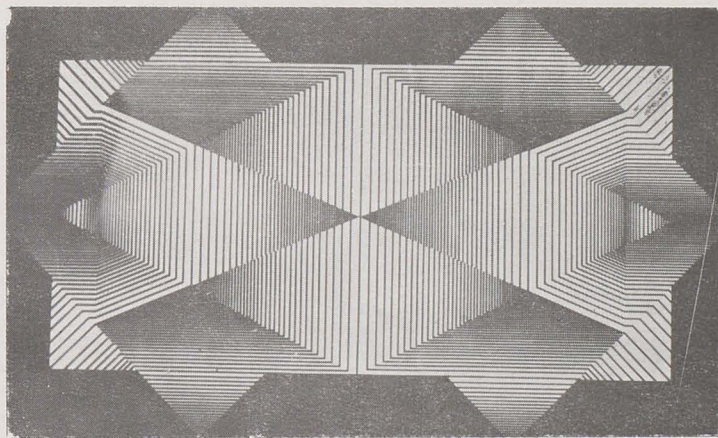
Ștefan Kancsura est un artiste inventif doublé d'un penseur et, dirais-je, presque d'un théoricien²¹.

Témoignant de profondes attaches avec la réalité, Kancsura s'est formé lui-même, en arrivant aux principes du cinétisme par l'observation des phénomènes naturels qui se circonscrivent au mouvement, à la lumière, à la couleur, au graphisme. Encore élève, en 1962, il notait : «De la plus grande importance est cette vie physique qu'exerce la lumière sur l'œil (...).

Couleurs — lumière intense, ce qu'il faut c'est expérimenter de nouvelles méthodes... Le blé ! La surface la plus émouvante — le blé battu par le vent. Des milliers de lignes colorées (...), des milliers de couleurs qui, ici, donnent l'unité »²². L'ordonnance des éléments fortuits de la nature a semblé essentielle à Ștefan Kancsura ; une fois amené au « rationnel », le milieu naturel restitue plus amplement sa vibration initiale. « L'art — écrit Kancsura — fait naître la possibilité de *pulser*, parfois, au niveau de notre sensibilité et spiritualité, parallèlement avec le rythme plein de mystère de ce monde matériel infini. L'art = de la Géométrie chaude »²³.

Tout en expérimentant des « méthodes nouvelles », Kancsura pratiqua un temps l'art de l'ordinateur également. Nous nous arrêterons notamment à ces « géométries chaudes » que sont ses sculptures. *Structure mobile* est une œuvre stable composée de socles-cubes transparents, surmontés de la structure même, soit une forme qui capte la lumière en imprimant à l'ensemble un dynamisme visuel inattendu. Le même effet optique est poursuivi dans *Grand cube* — une sculpture qui incorpore dans sa matérialité, l'illusion, du fait que la distorsion du reflet du cube sur une surface polie est conçue comme une partie intégrante de l'ensemble. Fidèle à ses premières révélations, Ștefan Kancsura se montre vivement attiré par l'« anatomie de la lumière » ; c'est ainsi qu'il nous désigne huit modalités de « connaissance » complexe de celle-ci : « 1. Lumière — matière première de l'Univers. 2. Lumière — onde, corpuscule. 3. Lumière — énergie, chaleur. 4. Lumière — condition de l'existence humaine. 5. Lumière — lieu de convergence des couleurs. 6. Lumière — mouvement. 7. Lumière — lumière artificielle. 8. Lumière — symbole »²⁴.

Ses préoccupations concernant la lumière, la couleur et le mouvement se sont concrétisées d'une manière complexe dans un dispositif simple et ingénieux qu'il est encore en train de perfectionner. Il s'agit de quelques dizaines de négatifs qui ne sont que diverses compositions géométriques découpées dans du papier noir, d'un cadre, de lumière et de tamis en fils



d'archal de différentes tailles. Le négatif est monté sur le cadre, ses fentes permettant à la lumière de « dessiner » une composition que l'on regarde à travers l'un de ces tamis dont le rôle est de décomposer la lumière blanche. Selon la distance à laquelle se place le spectateur qui regarde à travers le tamis ou bien suivant la rotation de ce dernier, les milliers d'images colorées qui apparaissent changent de coloris et de structure. Le principe optique de Kancsura, ainsi qu'il l'a formulé lui-même, se constitue de la somme « lumière, espace, mouvement ». En l'appliquant à son dispositif, l'artiste est arrivé à la réalisation d'« un système ouvert visant les états de Naissance-Croissance-Dilatation-Multiplication de microstructures chromatiques »²⁵. C'est avec un dispositif pareil qu'il a réalisé le film *Deveniri* (1977) (*Devenirs* — n. tr.).

Corneliu Boambeș est un adepte de l'informatique dans l'art. « Ce qui me semble subtil dans le dialogue avec la machine — dit-il — c'est qu'en permettant à l'artiste d'être maître, dans un sens ou dans l'autre, du désordre et de l'ordre, du maximum d'informations et de la redondance, celui-ci peut s'élever jusqu'au niveau d'un système, pouvant contempler l'idée dans son devenir spatio-temporel ». En utilisant l'ordinateur, « l'égal de Vasari » selon Moles, on échappe aux « impressionnismes » et on réalise de la sorte un art de pure facture mathématique. Boambeș décrit lui-même les phases du processus de création adapté aux réalités de la machine : « mes étapes se constituent au niveau de : l'infrastructure où je

Fig. 8. Viorel Toma
Composition '74

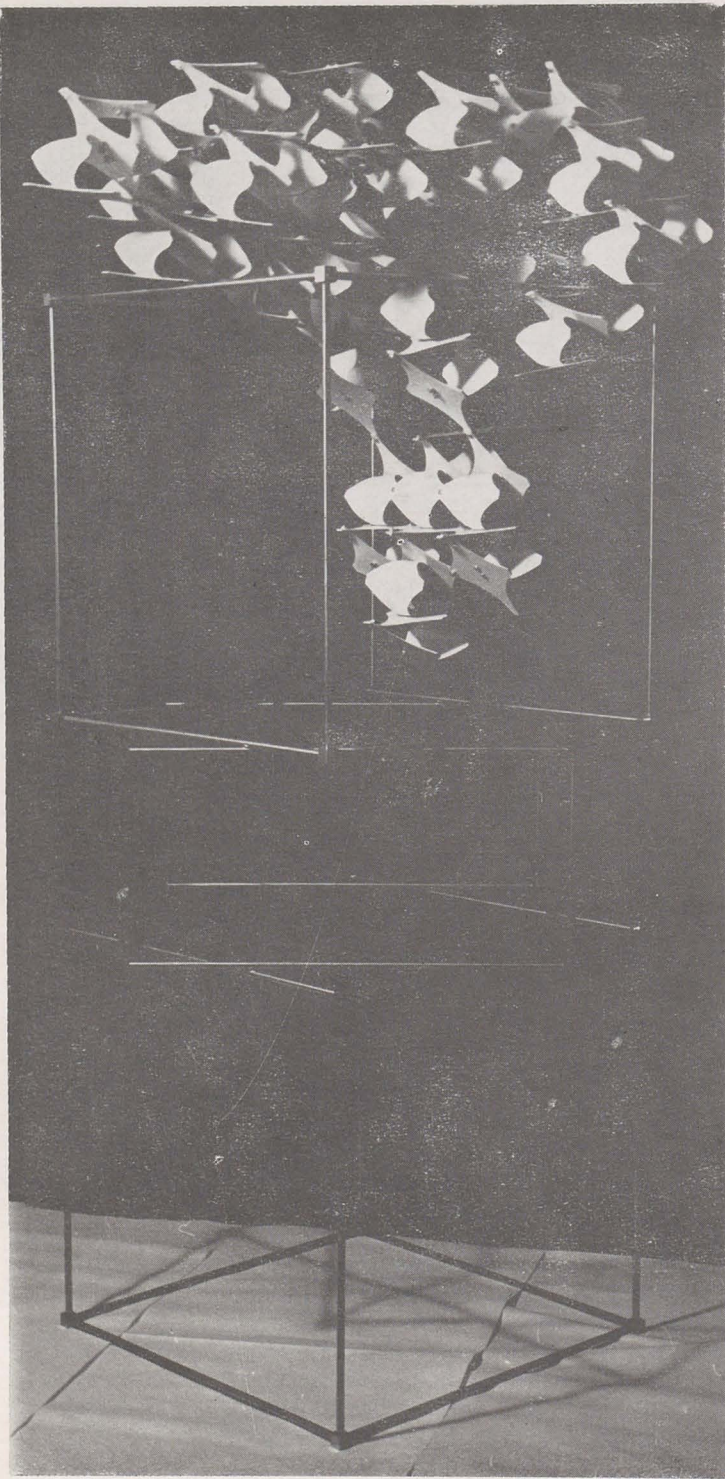


Fig. 9. Ștefan Kancsura *Structure mobile*

construis en partant d'un minimum de matériaux; le point: 1. des suites pouvant être graduées selon la grandeur et la densité; 2. d'autres suites aléatoires de signes — la microstructure — où, une fois construite, la matrice (l'atome) est capable, grâce aux relations données par l'artiste — ces relations étant strictement déterminées ou aléatoires —, d'engendrer une suite d'atomes, de constituer une matrice générale (une molécule) de grandes dimensions, cette dernière pouvant être inventoriée en tant que macrostructure où prennent forme des hiérarchies de signes, des configurations qui fonctionnent comme un tout perceptible, comme une *qualité configurative* »²⁶.

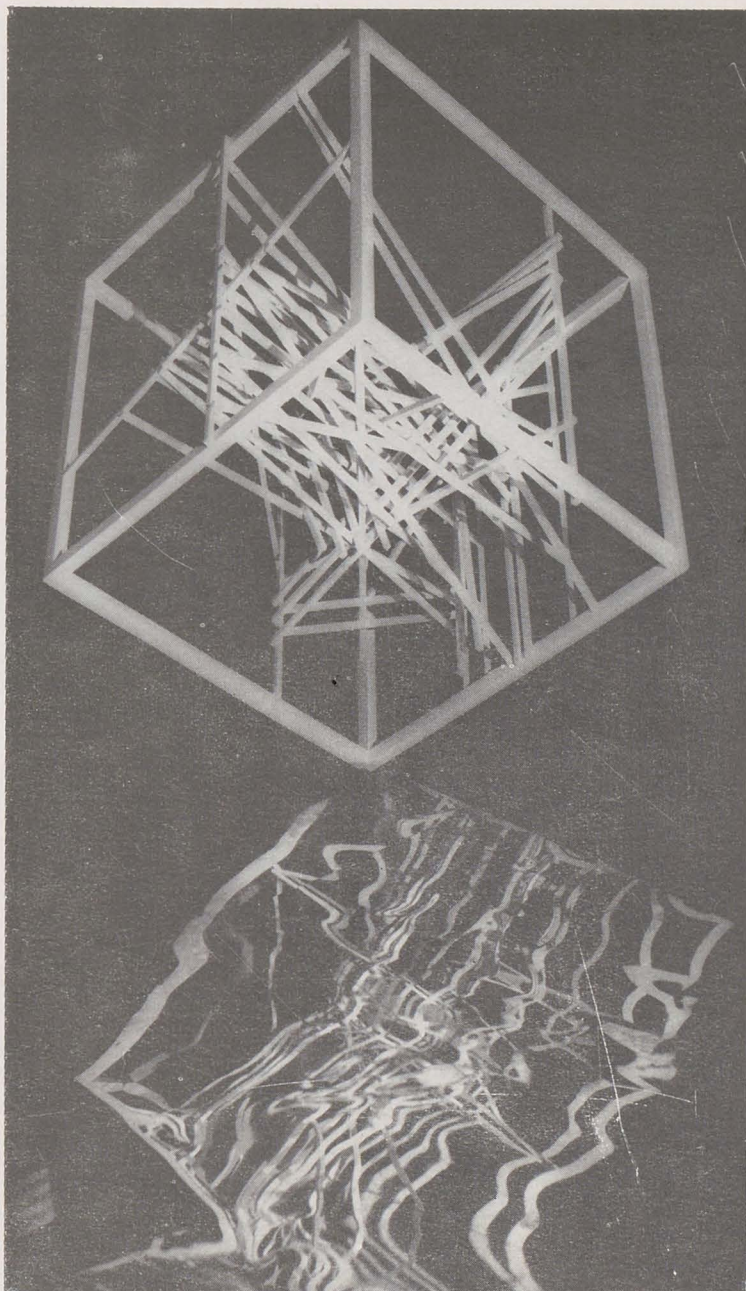
Florin Maxa est un artiste multiple dont l'intéressante évolution enregistre plusieurs phases parmi lesquelles celle du graphisme d'ordinateur. Ce qui le hante, c'est le problème de la structure des surfaces. Ses recherches dans cette direction s'orientèrent au début vers l'expérimentation de textures diverses, dans un amalgame de matières pourvues de propriétés optiques différentes. Tout au long de la première étape, il s'agit plutôt d'un épanchement de ses énergies créatives par le refus brutal de n'importe quels schémas désuets. Son passage au constructivisme s'est produit brusquement mais, en dernière instance, de manière prévisible. Les reliefs et les objets de cette époque prouvent une rigueur constructive classique, c'est presque du Mondrian. L'artiste créa alors, aussi, une série d'objets en espace qui ne laissent de vous surprendre par une tenace ardeur de conférer au géométrique un revêtement matériel qui, souvent, suppose une « invention technologique »²⁷.

Il a transposé mathématiquement et a travaillé au *computer* l'un des aspects géométriques qui l'intéressait le plus, soit le triangle qui forme un hexagone où s'inscrit un carré. Les résultats obtenus ont fait l'objet de l'exposition « *Métamorphoses* » — *Le devenir d'une structure plastique*, ouverte à Bucarest en 1976. Sur cette recherche formative, Dan Hăulică écrivait : « ... c'est un travail qui ne tend pas à se constituer ambitieusement en œuvres mais, pratiquement et franchement, à trouver les solutions de certains problèmes. Aussi

élaboré et apparemment anonyme que soit le processus de ce travail, le modèle du procédé, c'est-à-dire l'idée *d'exemple*, l'emporte sur l'idée de *réalisation*... »²⁸.

Pendant quelque temps, Maxa a également poursuivi en peinture l'effet « moiré » obtenu par la distorsion de la forme de base des structures. Mais, la « continuité » dans ses recherches se manifeste dans le remodelage des « anciennes structures » géométriques selon des sens totalement nouveaux qui s'approchent d'un mode de configuration biologique : « J'éprouvais le besoin d'une étude plus profonde sur les formes de la nature quand je me rendis compte que mes formes *inventées* sont pourtant *naturelles* et qu'il existe dans leur devenir quelque chose de logique. Probablement les formes inventées de principes de lois fondamentaux qui pourraient être étudiés avec un appareil mathématique »²⁹. Avec ces œuvres, l'artiste a réalisé à la galerie bucarestoise « Căminul Artei » (avril 1981) une ambiance qu'il avait déjà créée auparavant dans le jardin de sa propre maison à Cluj-Napoca, lorsque l'ensemble a même été filmé, ce qui a mis en valeur l'incontestable aspiration à la vie de ses géométries « perverses ». Son penchant initial pour les surfaces (= et support) se développe dans la sphère des « objets » fixés sur des cadres métalliques modelés d'après des formes quasiment naturelles et dans l'« impeccable peinture » qu'ils recouvrent. Une excessive planéité les empêche d'être effectivement tridimensionnels, mais d'autre part c'est celle-ci qui leur prête une singularité de feuille ou d'aile diaphane tournant sur elle-même dans un perpétuel et aveugle mouvement de rotation.

5. Comme nous l'avons déjà dit, le constructivisme roumain contemporain renferme une orientation de plus, davantage ouverte sur le social. On vient de montrer jusqu'ici à quel point les recherches personnelles sont, ou peuvent devenir, des suggestions applicables en pratique, dans une ambiance urbaine ou même dans l'industrie. Il nous semble cependant qu'il convient d'insister sur certaines expériences de travail collectif ou de pédagogie artistique.



On constate qu'il n'existe pas, en Roumanie contemporaine, des théoriciens du constructivisme, ni même des théories centrées sur ce courant ; en échange, les artistes constructivistes eux-mêmes, préoccupés qu'ils le sont par les problèmes de l'art géométrique, ont écrit dans ce sens, en expliquant leur évolution artistique. Mais, ces formulations sont loin d'atteindre l'ampleur et le caractère systématique des écrits d'un Vasarely, d'un Nicolas Schoeffer

Fig. 10. Ștefan Kancsura *Grand repère géométrique*

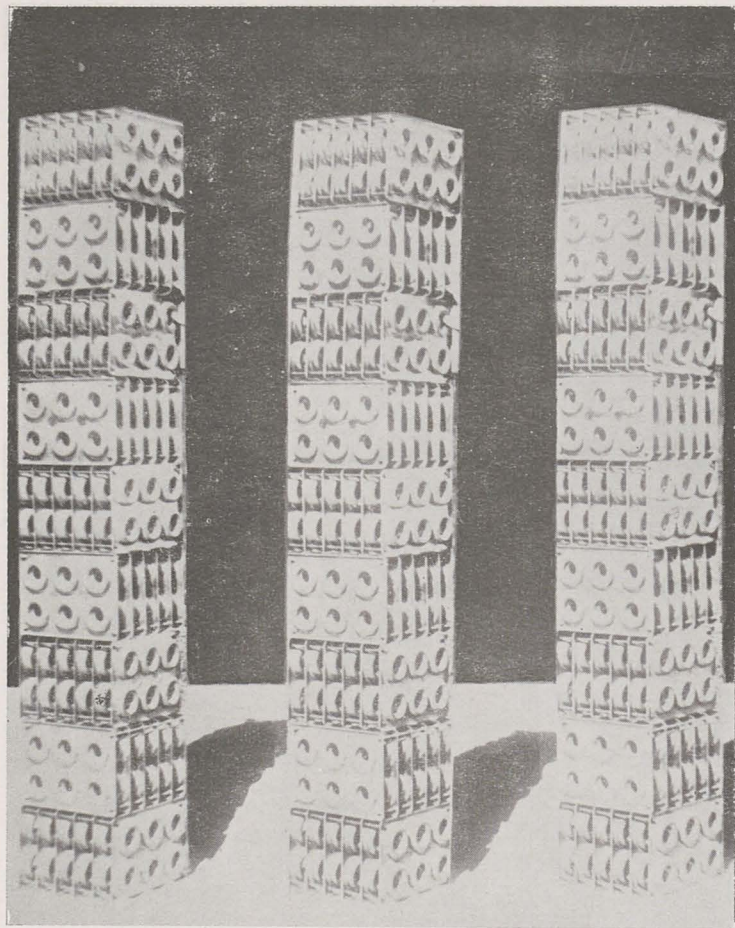


Fig. 11. Florin Maxa
Constructions spatiales (1971)

ou d'autres. Comme il n'existait pas de « démarche théorique intrinsèque » dans l'enseignement des beaux-arts (certaines disciplines y ont été introduites sur le tard et d'autres ne le sont même pas), la recherche dans le domaine du constructivisme a été faite par l'artiste même, à son compte. C'est ainsi que Ștefan Bertalan et Constantin Flondor-Străinu ont commencé par étudier les écrits de Kandinsky et de Klee, en y extrayant certains principes qui allaient éclore plus tard lorsqu'à Timișoara ils eurent la possibilité de suivre des cours d'informatique et des conférences sur la bionique données par le professeur E. Pămfil. « Nos propositions — écrit Bertalan — sont issues, chacune, d'un long processus que nous avons redécouvert ; c'est-à-dire, non pas des réalisations constructivistes ou postconstructivistes, tel qu'on pourrait le croire, mais en premier lieu d'une nécessité de réformer l'enseignement —

introduire une série de disciplines exactes dans le programme d'études (du lycée d'art de Timișoara — N.A.) — afin de fournir aux élèves une méthode et la possibilité de certaines expériences — parmi lesquelles aussi l'étude de la géométrie des volumes (...), pour atteindre progressivement des synthèses fonctionnelles applicables au quotidien — ; ces expériences devaient porter sur les devantures et les emballages et, en fin de compte, sur les systèmes de communication visuelle, sur la rue et les bâtiments »³⁰. La pédagogie artistique pratiquée au lycée d'art de Timișoara où les artistes du groupe *Sigma* enseignent depuis nombre d'années, nous fait entrevoir une part de l'effort d'auto-modelage déposé par chacun d'eux. On peut tenir certain article de Constantin Flondor-Străinu pour un véritable et

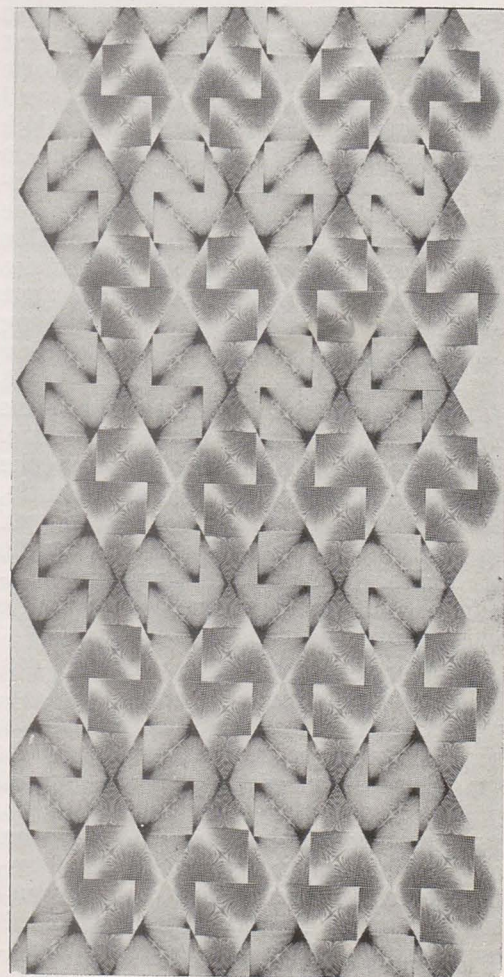
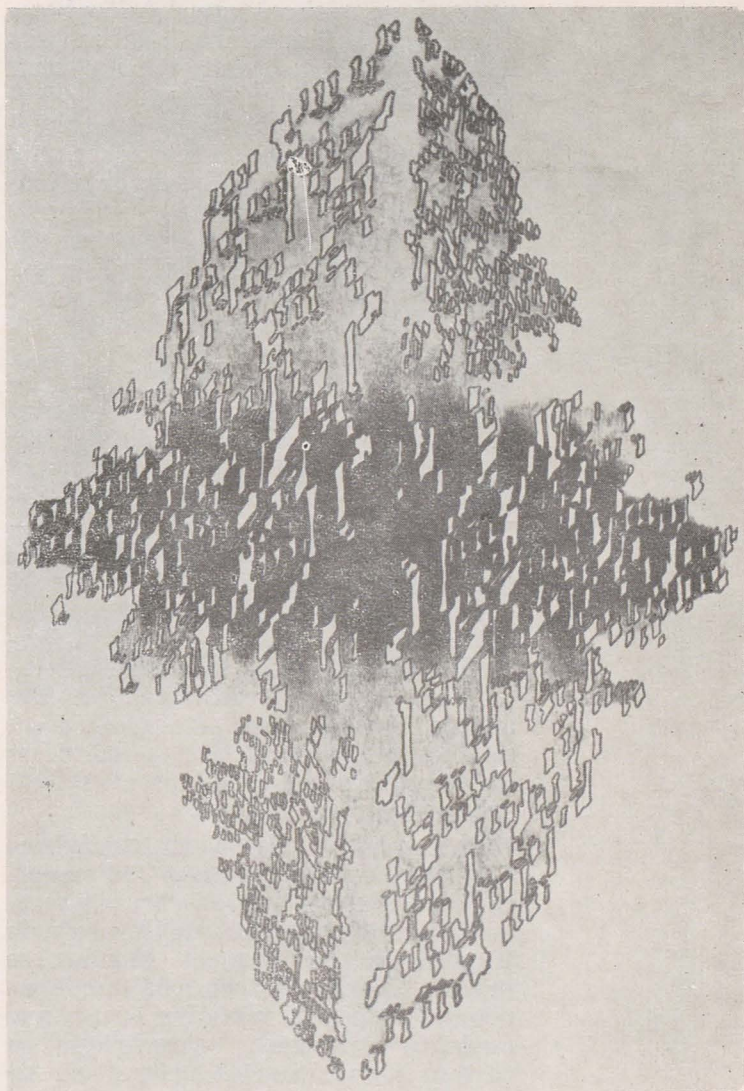


Fig. 12. Florin Maxa *Graphisme de computer* (1976)

éloquent « programme » : « Si, autrefois, dans une société dont la structure était relativement stable, dominait l'héritage de père en fils des données — l'acte de l'éducation étant orienté vers les accumulations quantitatives (...) —, aujourd'hui, la pédagogie doit inscrire à la tête des valeurs éducatives l'aptitude pour le renouvellement et l'adaptation (...). Il est fort probable que l'éthique du créateur de formes de nos jours comporte une modification essentielle, du moment que (renonçant à signer des images plastiques subjectives et communiquant des messages individuels compris dans un système linéaire de communication), le créateur s'associe avec d'autres énergies, puisées à des domaines différents de l'activité humaine ; il a la révélation d'être appelé à investir son intelligence dans le modelage de tout l'espace où lui et ses semblables sont compris ; il ouvre les "soupapes" de communication vers l'utilité de construire des consciences par un effort lucide que nous avons pris l'habitude d'appeler pédagogie »³¹. C'est pour sa formulation transparente et pour sa teneur édifiante que nous avons tenu à reproduire cette longue citation.

Encore récemment, on a étudié, à Timișoara, avec les élèves du dit lycée, une forme d'expérience artistique dont le point de départ était d'enregistrer visuellement certaines œuvres et l'aboutissement de les situer en les plaçant dans un contexte de relations impliquant culture, civilisation, époque et style³². Chose intéressante, des expériences similaires avaient été suggérées à ses élèves par Itten à Bauhaus. On y envisageait de dégager la structure interne de la forme et d'étudier ses procès génétiques ; parallèlement, l'œuvre était aussi analysée en tant que simple objet, en dressant l'inventaire des possibilités techniques facilitant la création de formes particulières avec des matériaux d'une certaine nature.

Un autre exemple d'étude entreprise avec les élèves du lycée de Timișoara était l'élucidation des possibilités de perception des phénomènes en mouvement, « des divers états d'agrégation : chute, combustion, brisement, rupture, déformation et réalisation de signes



plastiques à l'aide de trois moyens : dessin (moyen visuel), photographie et film »³³. Il faut y voir encore un mode de rapprochement du modèle Bauhaus proposant l'étude analytique de la nature. Etant donné que celle-ci ne peut être considérée qu'en son entier, le centre de pesanteur des études susmentionnées se déplace vers la notion de « réalité en tant qu'évolution ». L'acte artistique devient ainsi une prospection du phénomène naturel envisagé dans sa complexité pluridimensionnelle, le dessin acquérant dès lors un sens actif, devenant, de « projet », une « intuition des relations constructives ou spatiales du dedans de la matière »³⁴. Dans cette perspective, se fait jour un besoin justifié d'élargir les possibilités de la

Fig. 13. Florin Maxa
Ville VI (graphisme
de computer) 1976

recherche en faisant appel à la photographie et au film comme à des moyens légitimes de l'art, dans le but d'obtenir des données optiques purement objectives et ne supportant pas d'interprétations sensibles ou notionnelles. Les leçons pratiquées au lycée de Timișoara se conjuguent dans leurs formes projectives avec les préoccupations de toute dernière heure des artistes enseignants et rappellent donc une fois de plus — même si à une toute autre échelle — le modèle Bauhaus.

a) Au niveau international, les années '60 se caractérisèrent par la constitution de groupes dont la raison d'être était le travail en équipe, l'anonymat de la création. Le *Groupe 111* — devenu par la suite le groupe *Sigma* — était et n'était pas un groupe dans ce sens. Il est vrai qu'il existait et qu'il existe encore une étroite collaboration entre Bertalan, Flondor et Tulcan (certains projets individuels étaient discutés en commun, certains films des années dernières ont été réalisés ensemble), mais sont peu nombreuses les réalisations conçues d'après le critère du travail collectif.

La phase du « constructivisme d'étude » (ainsi appelé par C. Flondor-Străinu) dura de 1963 à 1967, ou presque; par des lectures de Klee et de Kandinsky, Bertalan et Flondor se mirent, chacun de son côté mais en même temps, à travailler dans une modalité strictement géométrique en partant du phénomène naturel ou de planches de résistance des matériaux. Parmi leurs études, au fusain ou pastel, il y en avaient qui représentaient des ordonnances rythmiques de l'aléatoire environnant, établies en atelier d'après des esquisses de paysage.

En 1968 prit naissance à Timișoara le *Groupe 111*, manifestement orienté vers l'art cinétique. L'exposition ouverte l'année même à la salle Kalinderu de Bucarest présentait à la fois les structures sérielles planes de Bertalan (dessin à l'encre de Chine au-dessus duquel se superposait un réseau de fils) et les compositions de Flondor-Străinu exposées sous verres réglés qui créaient des effets de mouvement virtuel et, dans le même temps, de spatialisation. « Leurs travaux — écrivait à cette occasion le critique d'art Eugen Schileru — mani-

festent un incessant et tenace effort de s'informer et d'informer »³⁵. L'intérêt de ces artistes pour la prospection de l'art les amena à découvrir les propriétés optiques et plastiques de quelques nouveaux matériaux tels que le verre réglé ou les fils. Lors d'interventions dans l'environnement naturel, réalisées quelques années plus tard, Ștefan Bertalan déclarait : « Sans doute, le cas de Timiș aussi bien que celui du Bastion constituent des relations associatives établies, en partie, grâce à ma rencontre, à notre rencontre, avec des matériaux qualitativement nouveaux : des bandes de couleur (des centaines de mètres) en matière synthétique et des tubes de nylon de longueur continue, auxquels nous trouvâmes des associations esthétiques adéquates »³⁶.

Avec Mihai Rusu et d'autres artistes roumains, le *Groupe 111* participa à la I^{re} Biennale Constructiviste de Nuremberg où, à côté d'une importante section historique, on remarquait les plus récentes tendances contemporaines. Cette prestigieuse participation assura au cinétisme roumain une place de choix dans des ouvrages de synthèse de premier ordre parus à la fin des années '60³⁷. A Nuremberg, Bertalan exposait des structures planes et tridimensionnelles, dont les unes étaient de véritables sculptures transparentes formées de réseaux de fils métalliques. Avec ses compositions exposées sous du verre réglé, Flondor-Străinu témoignait des mêmes préoccupations dans le domaine du mouvement virtuel. Tout en préparant le matériel destiné à la Biennale nurembergeoise, ces artistes découvrirent un nouvel élément dont allait en profiter la fameuse Tour informationnelle (voir ci-dessous) : c'était le disque dépourvu d'un quart, recourbé; en soudant plusieurs semblables cellules, on en obtenait une structure.

L'année 1970 marqua la constitution du groupe *Sigma* dont la naissance coïncida avec l'arrivée à Timișoara de Doru Tulcan et de Ion Gaita; en même temps furent cooptés : Sever Cheptes et le mathématicien Lucian Codreanu.

La « Tour informationnelle », la plus notable réalisation du groupe, pose d'intéressants problèmes de plastique « socialisée » parce qu'ainsi que le re-

marquait Octavian Barbosa, « elle a un caractère fonctionnel multiple où le social constitue un cadre, alors que l'idéologique et l'esthétique témoignent de relations formatives aux profondes implications morales. C'est une structure dynamique agissant tel un ferment de prise spirituelle dans la réalité sociale objective »³⁸. Demeurée, malheureusement, à l'état de projet, la « Tour informationnelle » — conçue comme un centre vital de la ville, à l'instar de la « Tour — lumière cybernétique » de Nicolas Schöffer — conjugue l'architecture et la sculpture, la fonction d'information effective avec le spectacle son et lumière. Sa maquette représente un ensemble de structure morphologique complexe, dans la composition duquel entrent des barres soudées, des disques en métal, des barres de plexi-glass, une échelle hélicoïdale d'aluminium³⁹. La « Tour informationnelle » est l'une des rares réalisations dues au travail collectif. Le système d'élaboration avait été le suivant : chaque artiste du groupe concevait un projet intégral ; les projets étaient discutés en commun et l'on adoptait une solution finale comportant des parties d'ensembles créés par chaque artiste individuellement. Chacune de ces parties était confiée, pour être étudiée, à un ou deux artistes ; il s'agissait de définir clairement la structure et, à la fois, d'examiner ses rapports avec l'entier. On obtint finalement une construction-signal multifonctionnelle, d'une rigueur digne d'un ingénieur, qui était l'expression idéale de la confluence entre l'esthétique et le social. Une documentation photographique sur la « Tour informationnelle » fut envoyée par le groupe *Sigma* à l'exposition *Romanian Art Today* d'Edimbourg (1971)⁴⁰, puis, en 1975, l'œuvre fut une dernière fois présentée au public dans le cadre de l'exposition *L'Art et la Ville*.

Parmi le peu de projets réalisés en commun par *Sigma*, il convient aussi de rappeler la structure spatiale de barres métalliques formant des cubes disposés en perspective, qui anime le mur aveugle d'une fabrique de Timișoara (mise en place en 1973) ; de même, l'organisation plastique de l'espace, sur deux niveaux, au Foyer des Etudiants de cette ville (1971) : le

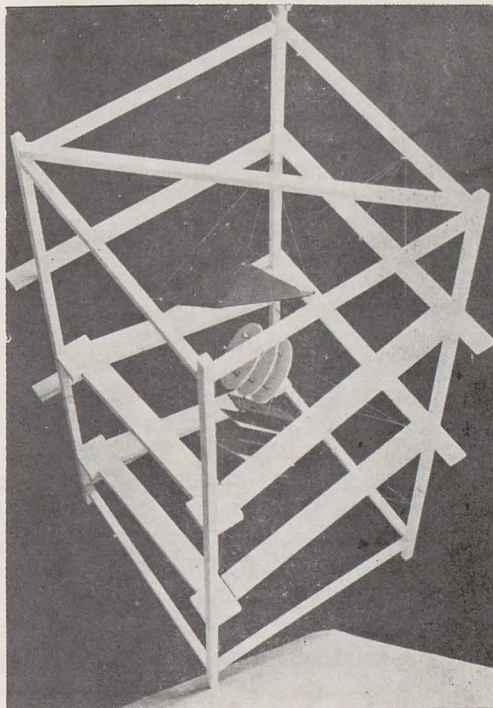


Fig. 14. Groupe Sigma Décoration du Foyer des Etudiants, à Timișoara (1969)

cube formé par la cage de l'escalier est ici structuré à l'aide d'un réseau de fils qui soutiennent dans l'air des carrés de matière plastique noire et des cercles blancs, ces éléments ayant des dimensions et des axes d'inclinaison variables.

L'exposition *Art et Energie* (1974) a joui d'une forte participation du groupe *Sigma* ; il créa, à cette occasion, un environnement spatial complexe mais unitaire quoique formé d'éléments conçus individuellement. Une autre intervention structurale fut celle de Ștefan Bertalan, dans un espace tridimensionnel dont il poursuivit la dissociation dans un jeu chromatique (bandes de couleur), lignes et géométries spécifiques, tout en intégrant ces éléments en un ensemble unitaire.

Constantin Flondor-Străinu exposa les résultats de sa recherche des années 1972—1974 qui consistait dans la vérification mathématique des possibilités de jointure (en nœud) de prismes au profil pentagonal ou triangulaire.

Doru Tulcan participa à la même exposition avec des éléments structurés dans le plan (des cubes en barres métalliques et des hexagones d'aluminium avec des axes d'inclinaison divers).

Ion Gaita y prenait aussi part avec des études sur les relations du cube ⁴¹.

Le groupe *Sigma* organisa de plus, en équipe, l'action *Structures gonflables* (au Bastion — Timișoara 1974) : une organisation spatiale aléatoire à l'aide de longs tubes transparents en matière plastique, accrochés aux murs et suspendus dans la salle. Doru Tulcan et Constantin Flondor-Străinu filmèrent à cette occasion un groupe d'enfants qui jouaient avec cette structure et la détruisaient.

b) Avant d'aborder ce que l'on pourrait dénommer, au niveau de l'expérience des artistes de Timișoara, la période « post-Sigma », nous allons nous arrêter tant soit peu sur quelques autres directions convergeant sur le côté social dont témoigne le constructivisme roumain contemporain ⁴².

Napoleon Zamfir est l'un de ceux qui considèrent l'art comme devant être une efficace réponse aux problèmes sociaux. Il s'est penché sur le graphisme publicitaire et l'affiche (signe visuel dans l'ambiance de la rue). Il a, entre autres, imaginé — il y a un nombre d'années depuis — un principe modulaire. Et même sa peinture, débarrassée de toute sensualité, se multipliait en système et aspirait au rationnel.

« J'ai le sentiment de travailler à un seul tableau depuis toujours — écrivait Napoleon Zamfir en 1972 —, un tableau dont je ne cesse d'exécuter les études ou les éléments composants, autonomes mais pourtant organiquement reliés entre eux dans un système cohérent ; l'image virtuelle de l'ensemble m'apparaissant avec d'autant plus de précision que, par une interminable gymnastique de l'esprit, les moyens deviennent toujours plus simples, moins nombreux et poétisent l'expression, la clarifient et augmentent sa signification » ⁴³. Les modules pour affiche conçus par Zamfir, formés de bandes vivement colorées, sinueuses, ou rompues en angle droit, constituent aujourd'hui encore, une solution optique viable pour la clarté du message communiqué.

L'exposition ouverte par Zamfir en 1974 sous le titre de « Rythmes industriels — rythmes géométriques » préfigurait les futures décorations murales à modules en céramique, qu'à la tête

d'une équipe de travail il allait réaliser à la Filature de coton de Slobozia (1979) et à la Maison de la Science et de la Technique pour la Jeunesse à Rimnicul Sărat (1980) ⁴⁴. Comme on le sait, un artiste — lorsqu'il adhère intégralement à la contemporanéité — est contraint à s'y adapter en fonction des modalités créatrices que réclament les nouvelles techniques et technologies, en fonction aussi d'une recherche pluridisciplinaire et même du travail en commun. Esthétiquement parlant, les décorations réalisées par l'équipe dirigée par Napoleon Zamfir se sont avérées perfectibles dans le sens de cette adaptation, d'où le surplus de rigueur intervenu à l'ensemble de Rimnicul Sărat où les stylisations « folkloriques » d'après les tapis populaires roumains ont été écartées. En effet, la composition de sur la façade de la Maison de la Science et de la Technique de Rimnicul Sărat étant adaptée à la destination du bâtiment, est conçue rythmiquement sur la diagonale, des lignes et des agglomérations de disques alternant avec des triangles et des cercles radiants.

En s'ingéniant sur un « gyrocorde » — un véhicule muni d'une roue qui « contient » le passager —, Constantin Baciuc se montre attiré par les « utopies possibles », d'abord parce que cet engin a effectivement été réalisé ailleurs ⁴⁵, ensuite parce que cette idée réalisable a fait naître chez l'artiste une fougue doublée de très sérieuses études technologiques. Cette appellation de « gyrocorde » est une métaphore que Baciuc formule ainsi : « C'est un spectacle de lumière et de géométrie d'un cercle au centre duquel pulse un cœur ». A la limite entre le songe et la technique, l'artiste réalise l'ineffable par un engin conçu tout exprès, dirait-on, pour l'imaginaire Pays de Laputa. « Chez C. Baciuc — déclare Dan Hăulică —, se laissant devinées dans la toute neuve richesse d'un contexte naturel, les trouvailles de sa curiosité technologique ; étant un fait de plénitude (...), les projets de son esprit d'ingénieur n'induisent pas le dessinateur à une mécanisation subreptice, la figure humaine ne se métamorphose pas en machine animée. C'est plutôt l'inverse qui se produit, le dessinateur — l'attention en

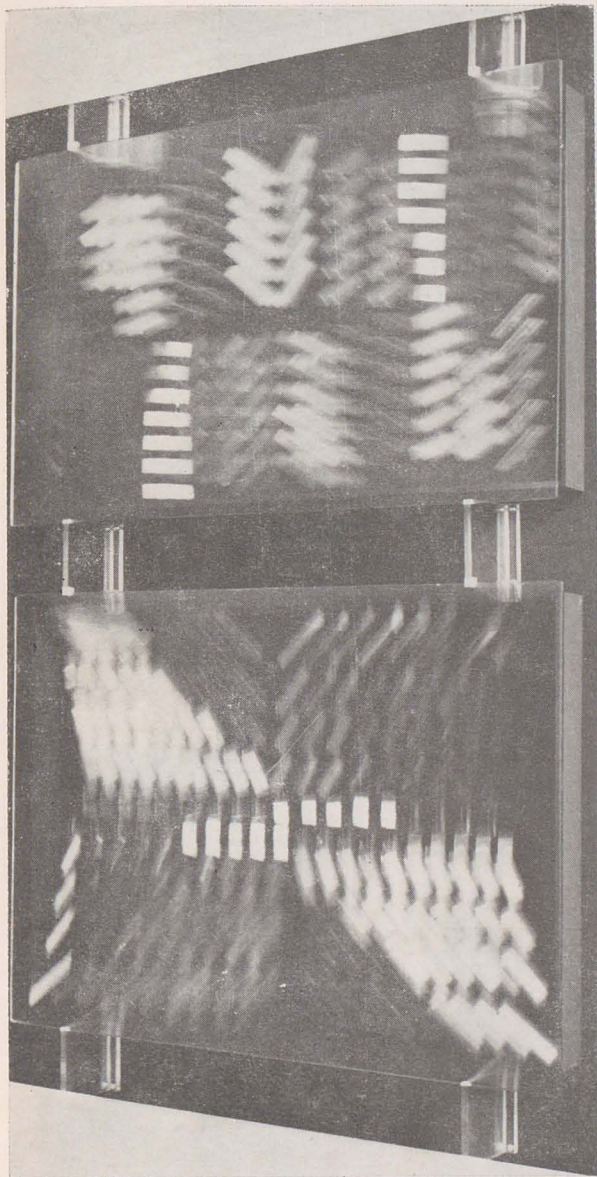


Fig. 15. C. Flondor-Străinu
Les pions du roi en verre (1968)

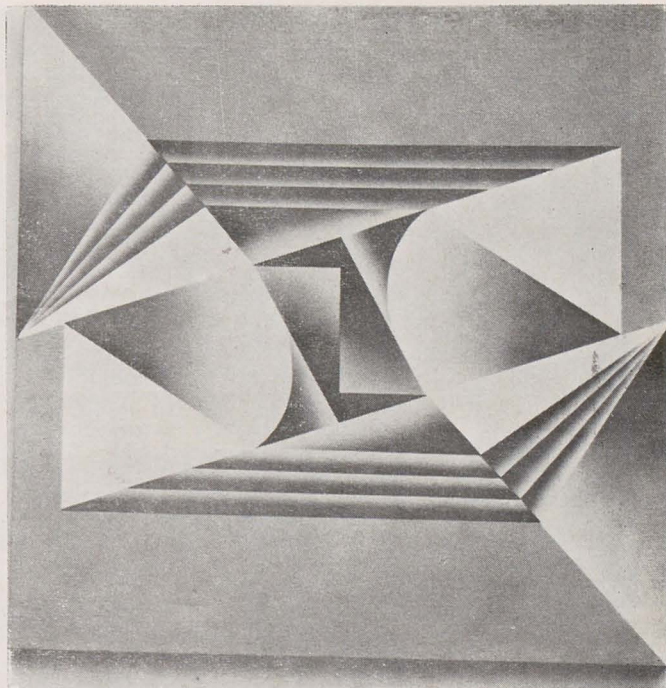


Fig. 16. Molnár Zoltán
Symétries X

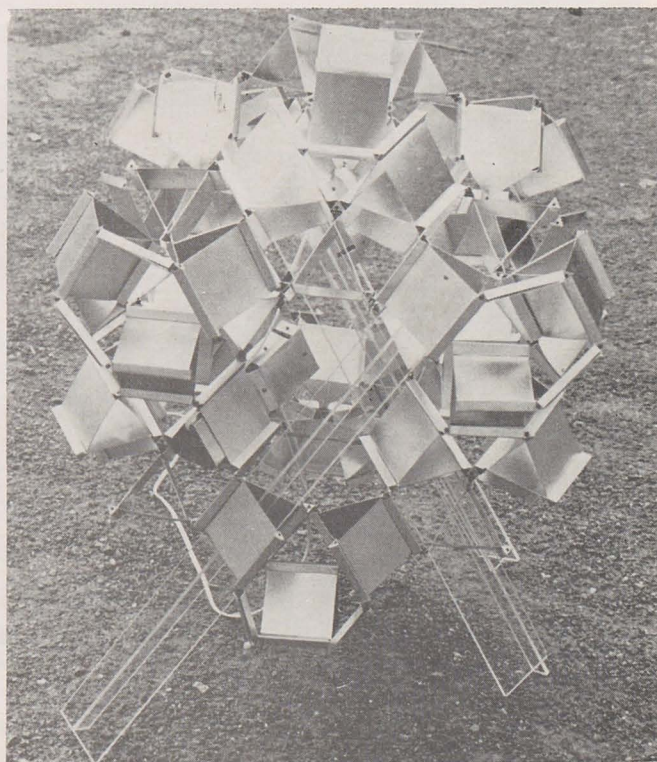


Fig. 18. Doru Tulcan *Structure dans l'environnement* (1976)

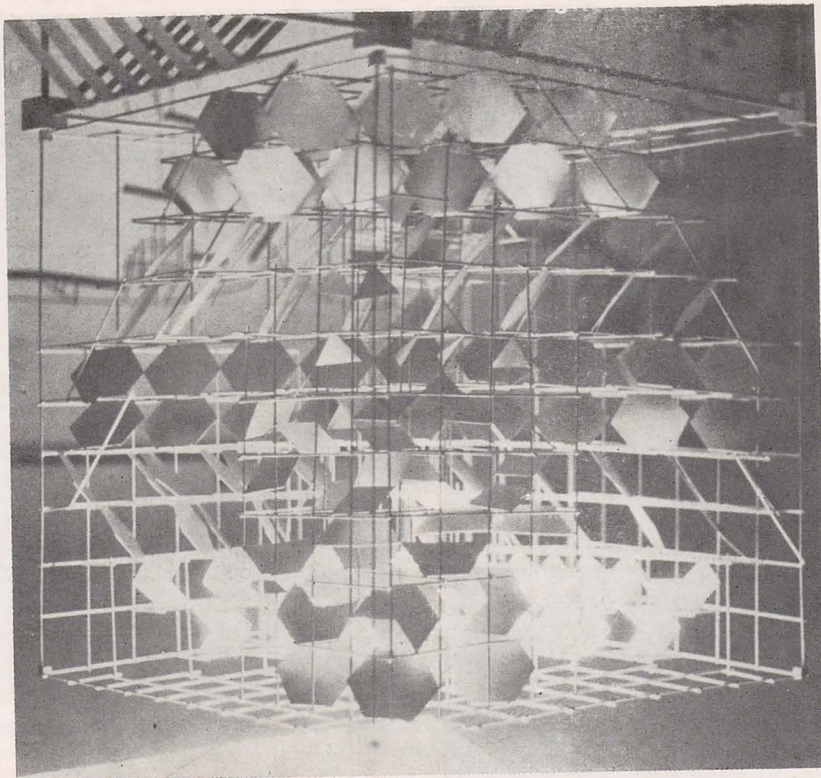


Fig. 17. Doru Tulcan *Structure* (1974)

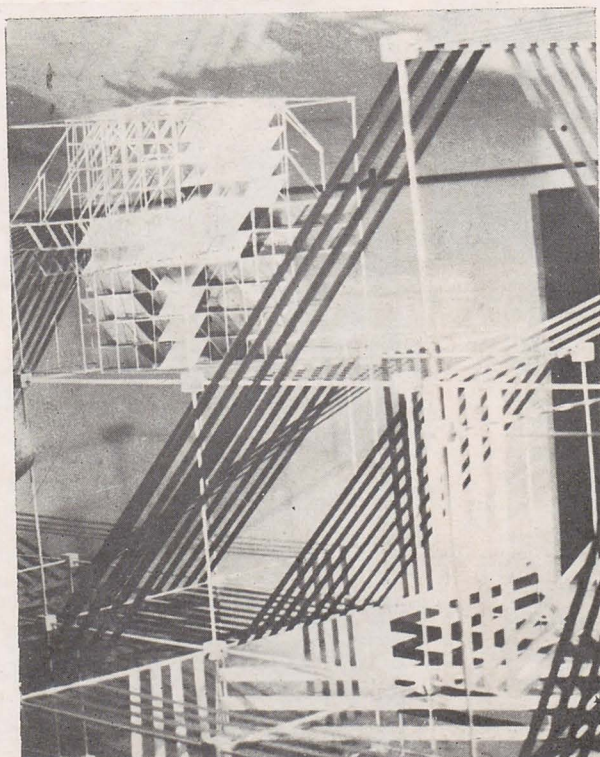


Fig. 19. L'exposition Tulcan *Art et energie* — 1974 — ensemble

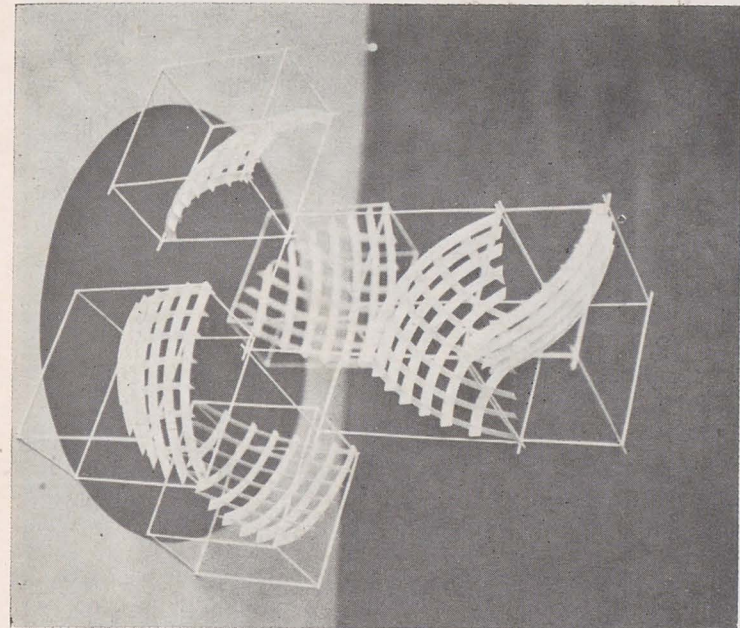


Fig. 21. Doru Tulcan *Etude*

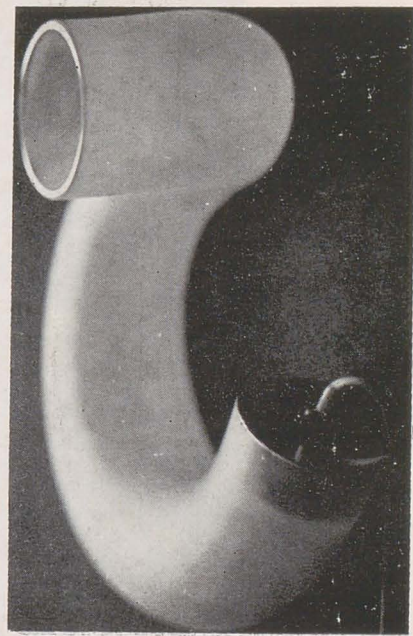


Fig. 22. Doru Tulcan 'Objet d'éclairage' (1980)

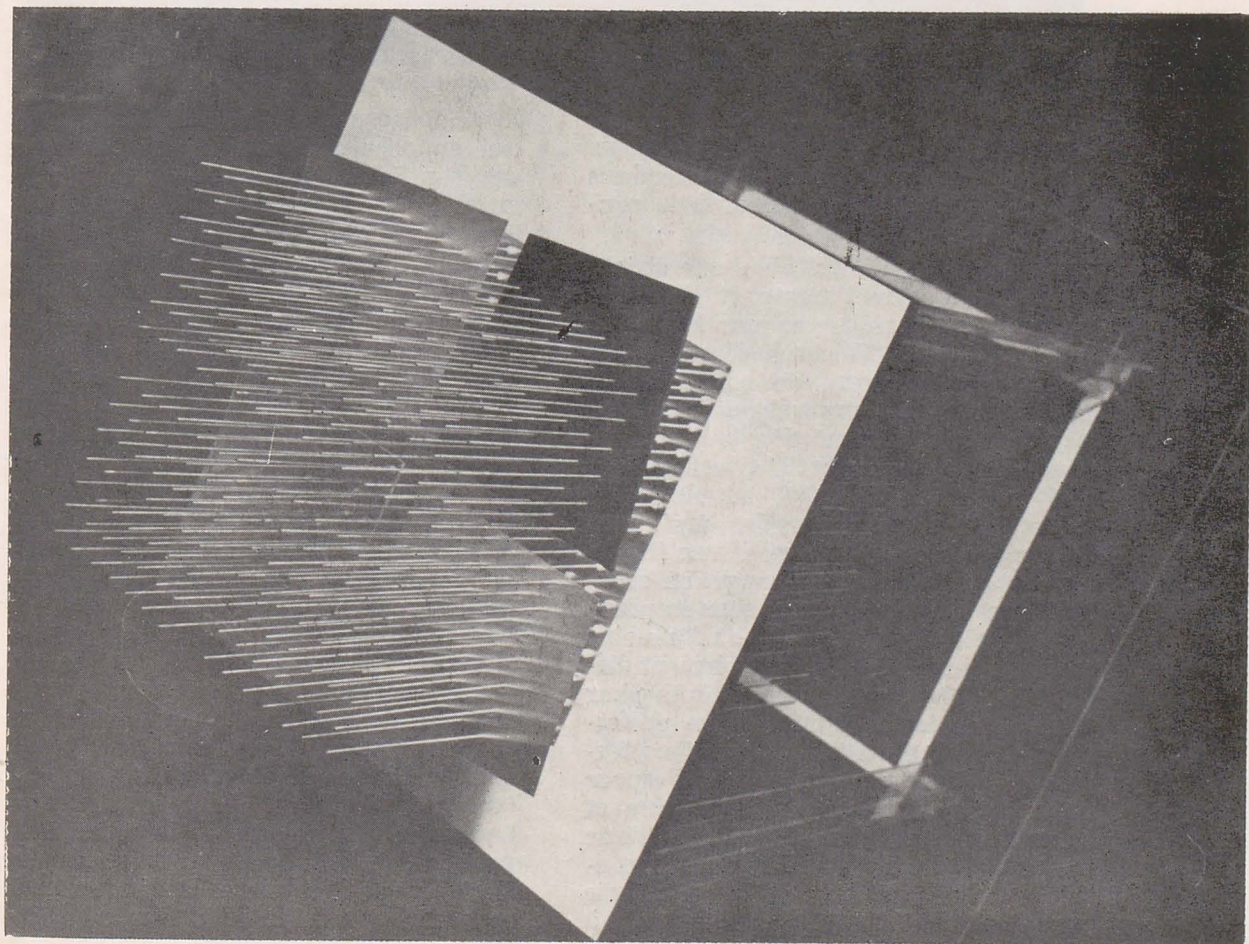


Fig. 20. Doru Tulcan *Structure* (1978)

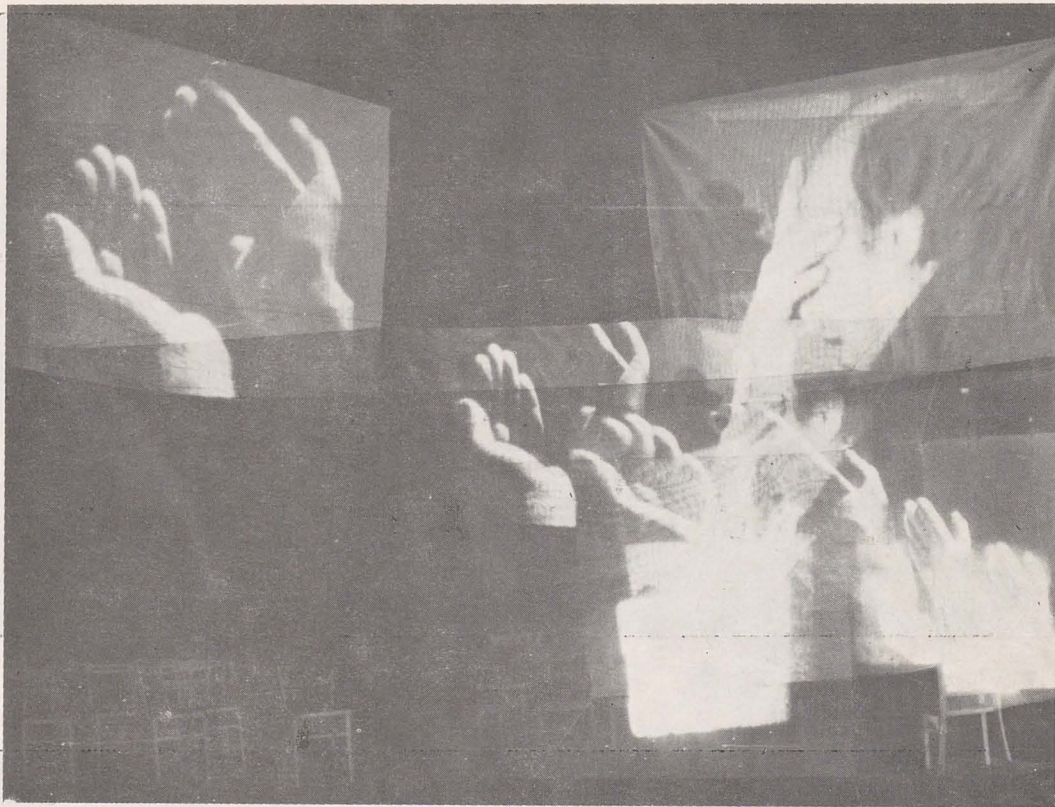


Fig. 23. Groupe Sigma Séquence du film *Multivision I*

éveil pour se saisir de l'imprévu et du caractère organique qui existent dans l'intimité de toute chose — passe dans le songe technique et réussit à le contaminer »⁴⁶.

c) Il est difficile à établir une stricte dissociation entre l'œuvre et l'activité pédagogique d'artistes comme Bertalan, Flondor-Străinu, Tulcan et, d'autre part, de préciser le degré de collaboration de ces trois créateurs qui ont constitué le noyau du groupe *Sigma*, réalisant ainsi des actions artistiques et des films⁴⁷. Si, d'un côté, nombre des recherches personnelles des trois ont été proposées comme études aux élèves, d'un autre côté, en échange, on constate que leur évolution — sans emprunter des voies divergentes — a néanmoins enregistré des nuances sensiblement différentes. Alors que Bertalan opta pour « une autre forme d'orientation professionnelle » en étudiant les relations formelles et leur succession dans l'espace naturel, Constantin Flondor-Străinu et Doru Tulcan évoluèrent de l'esthétique informationnelle — uniquement centrée sur la structure et la géométrie (autrement dit sur l'aspect formel) à

la sémantique générale de l'image, ce qui suppose une analyse reconsidérée des contenus. Le recours à la photographie et à la pellicule cinématographique, tant dans leur création que dans leur activité pédagogique, leur a permis, comme dans les films *Multivision I* et *Multivision II*⁴⁸, de se pencher sur la recherche de l'origine et du développement de la forme « dans le processus même de reprise ou dans les phases successives qui composent la perception instantanée »⁴⁹.

La fonction du dessin-projet — nous explique Flondor-Străinu — gagne de l'ampleur « par la réunion du terme Dessin, Dessiner, avec celui de Dessein, Désigner (...) en dépassant ainsi le sens immédiat d'«enregistrement-représentation» pour se diriger vers le sens d'une intervention plus active, vers la décision de signaler une intention ou bien un projet. Y est impliquée, à la fois, un type d'action qui intervient «Avec», «Par» et «Sur» les signes = Langage ». On obtient de la sorte «davantage que le sens d'autrefois de Désigner par la nouvelle teneur conceptuelle attribuée à des termes avoisi-

nants (par exemple "signe", "signification") »⁵⁰.

Si Doru Tulcan se montre toujours préoccupé d'offrir des solutions esthétiques à des exigences d'ordre pratique (voir le projet d'un espace de jeu pour enfants conçu en 1980) ou de redécouvrir des matières constructives dans l'environnement rural traditionnel (voir le film *La Toile* réalisé en 1980 et présenté l'année suivante à la seconde édition du symposium *Studiu*), Constantin Flondor-Străinu, lui, entreprend une recherche sur la sémantique visuelle qui n'exclut pas l'étude des rapports généraux entre la convention, l'invention et la redondance⁵¹. Dans ses expérimentations intitulées *Une totalité I* (1974) et *II* (1977) il tente une codification de l'idée de cadres-grilles pour subdiviser le champ visuel (champ informationnel du réel), en sous-champs du type "tablette d'échecs"; chaque sous-champ représente une cellule visuelle du réel convertible — par augmentation et réduction — dans une cellule d'information vidéo-plastique. Il est à remarquer que l'expérimentateur use d'analogies entre les formes de la nature et les formes artistiques (pomme, châtaigne = sphère), qu'il juxtapose dans l'espace des éléments inventés (sphère, cube en bois, fils synthétiques, une tour composée de 16 disques) et des formes de la nature (pomme, châtaigne, pyramide de farine); il réalise ainsi un univers complexes de formes. Nombre de ces rapports analogiques ont été utilisés à la réalisation des pellicules *Retours* (1980) et *Film pour Avril* (1981). C. Flondor-Străinu a, de plus, réalisé une étude du binôme lumière-ombre dans ses *Solarogrammes* (Făget, 1976). Partant — peut-être même sans s'en rendre compte — de l'adage léonardesque « L'homme est le meilleur instrument de la nature », Flondor-Străinu fiche en terre des barres métalliques qui, suivant la position du soleil, projettent des ombres variées sur des feuilles de papier millimétrique; mesurant ces variations tout au long d'une journée, l'artiste obtient de grands diagrammes en forme de *S* qui interfèrent. L'expérience est reprise la même année dans le massif du Retezat où la croissance et la décroissance de l'ombre

sont notées sur le roc même. C. Flondor-Străinu a encore entrepris deux autres interventions dans l'environnement naturel, avec des réseaux de bandes colorées disposés en toile d'araignée; il les a placées, l'une dans une forêt de Cîmpulung et l'autre sur la berge du Timiș⁵².

Abordant la nouvelle forme d'orientation proposée par St. Bertalan, nous aimerions marquer par une citation de Novalis le sens activement romantique de sa démarche si différente de la raideur classique, scientiste. Novalis affirme : « Si, quel qu'il soit, l'art réside (...) dans la production d'un effet et d'un phénomène déterminé (...), cela signifie que celui qui sent en lui la vocation de rendre les hommes solidaires dans l'entendement de la nature (...) devra en premier lieu tenir soigneusement compte des circonstances naturelles de ce développement et chercher à apprendre de la nature les principes fondamentaux d'un tel art. A l'aide des idées qu'il y acquerra ainsi, il se forgera (...) un système d'application de ces moyens, fondé sur l'expérience, l'analyse et la comparaison, qu'il s'appropriera à tel point qu'il deviendra sa seconde nature, après quoi il procédera avec zèle à sa féconde œuvre. Ce n'est qu'un tel homme qui pourra à juste titre être tenu pour un enseigné de la nature, étant donné que le simple naturaliste ne peut éveiller que fortuitement et sympathétiquement, à l'instar d'un produit naturel, le sens de la nature »⁵³. Il y a dans ces mots des significations qui peuvent nous éclairer sur le domaine de recherche choisi par Bertalan, d'autant plus que l'artiste a lui-même défini assez clairement ses intentions. Quelle serait la position opposée, classique, scientiste? Voici Jean-Jacques Rousseau convaincu, dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* que « les plantes semblent avoir été abondamment semées sur terre (...) pour inviter l'homme, par l'attrait du plaisir et de la curiosité, à étudier la nature »⁵⁴. Que Rousseau entendit par l'étude de la nature la seule élaboration d'un système, son ardeur à ne pas laisser non décrit « un seul atome végétal » nous le prouve; c'était là, pour lui, un but en vue duquel il avait divisé le terrain de recherche en petits carrés.

D'ailleurs, son désir impérieux « d'apprendre par cœur tout le *Regnum vegetabile* de Murray »⁵⁵, nous le prouve également... La « nature » de l'impact de Ștefan Bertalan avec la nature est d'une toute autre ampleur. « Je suis un paysagiste — déclarait-il — et même de ceux qui ne savent pas encore pourquoi parfois ils oublient d'emporter des outils de peinture, chose qui peut parfois provoquer des regrets ; je dis « parfois » car, fondamentalement et bien plus intensément, persiste en moi la force du fait actif à travers ces espaces et ces lieux où je me promène (...). Des années durant j'ai cherché dans la nature des impressions (la période des pastels), pour qu'ensuite, à partir de 1970, une grande partie de mes études se précisent par la recherche des relations formelles et de leur succession dans l'espace. D'abord, les recueillant et essayant de les comprendre, puis envisageant de manière ordonnée toute cette perspective aléatoire de la nature — ainsi qu'elle ressort dans la succession de ses éléments grâce à l'intervention de l'homme —, cherchant surtout des relations groupées par deux ou trois éléments dont les rapports témoignent de grandeurs appréciables, puis enfin envisageant cet aléatoire intrinsèque de la nature dû aux conditions biologiques internes ou externes (nourriture-lumière-humidité), elles-mêmes aléatoires, celui-ci étant visible ou perceptible dans l'ordonnance des fleurs et des fruits ». Ses études sur les conditions biologiques aléatoires des plantes, dues aux variations de climat, ont plusieurs fois été l'objet d'œuvres exposées ci ou là : *Chou-fleur* (Exposition départementale Timiș — 1977), *Haricot* (photo-montage et diapositives présentées au symposium *Studiu '78* et *Tournesol* (action complexe, impliquant aussi une mise en scène, réalisée en 1979 à Timișoara et présentée l'année suivante à Bucarest). Aidé par Tulcan et Flondor, Bertalan a réalisé en mars 1978 un film où il analysait la structure d'un chou au moyen de la dé-composition ; un important texte explicitait la documentation photographique présentée au *Studiu '78* et dont voici quelques lignes : « Il y a un certain nombre d'années que mon activité créatrice se jus-

tifie à mes yeux comme une exigence vitale de concevoir ce processus en tant que fonction d'observation, identification et projection psychique, par des expériences sur des phénomènes biologiques tels que la division, la croissance, les soins, l'orientation vers la lumière, la forme, l'organisation, la structure d'ensemble, tout cela étant statistiquement noté par les moyens du dessin, par la photographie, et recouvrant simultanément les formes et les territoires de la curiosité, de la force, de l'imitation et du modèle — accentuation du moi et l'expression des possibilités personnelles, construction d'espaces par d'autres moyens que ceux que l'on connaît, enfin la réintégration dans l'existence de l'homme moderne d'une âme ancestrale et primitive, d'une unité perçue comme sujet-objet »⁵⁶. En paraphrasant Tatlin, l'étude de la nature est devenue pour Bertalan l'art même. Le très complexe programme créateur de Bertalan s'attaque — au chapitre nature-intervention humaine — à l'établissement de relations entre l'environnement naturel et les structures urbaines. « La nature — écrit-il — a surtout été une leçon utile dans la pédagogie de l'architecture — en faisant comprendre les distances qui existent entre l'organisation de la succession des relations formelles de la nature (certains cas hors du commun) et l'organisation formelle délibérée de l'homme, avec des commencements, des sommets et des terminus bien clairs dans les espaces de la cité. On peut de la sorte établir des comparaisons utiles en développant des grandeurs d'ordre de plus en plus complexe et spectaculaire, en haussant la qualité de l'existence par les tensions qui naissent de multiples rapports établis, par l'insertion de la nature avec ses grandes lois dynamiques (les saisons, la température et la couleur) qui perpétuent ces relations ; ce n'est qu'après que vient le plan de la conception, de l'esthétique, plus ou moins statique. C'est ainsi qu'est né l'ordre des choses ». L'intervention artificielle de l'homme dans l'aléatoire de la nature remplit, selon Bertalan, les fonctions suivantes : elle donne une intention, elle amplifie, rend meilleur, conditionne et accroît sous le rapport formellement

artistique l'ordre primaire de la nature. Voici, dans ses termes, comment il décrit sa propre intervention sur la nature, réalisée en 1979 au bord du Timiș⁵⁷ : « L'ordonnance a tout d'abord été dictée par le plan vertical des saules (l'ancrage) et le plan horizontal de l'eau (reflets, miroitements, jeux de surface) et, en second lieu, par la forme en longueur des bandes dont le potentiel expressif allait être renforcé par leur disposition en de grands plans au-dessus de l'eau, ainsi que par l'espace couvert de sable de la berge qui devait être revêtu de bandes jetées en travers de la rivière (et voici que j'en vins à l'idée du pont flexible). Telle étant la nature des bandes, les possibilités d'ordonnance étaient fort simples et je les trouvais assez facilement dans les plans verticaux, obliques et courbes, parmi lesquels il y en avait qui atteignaient les 30 ou 50 mètres environ ; j'ancrais ces plans dans autant qu'au-dessus de l'eau par des piquets fichés dans le sable. Envisagés dans l'ensemble, les plans ont fait naître une action complexe et organique — les entrecoupant, les superposant, créant l'impression d'excroissances des saules au moyen de bandes colorées ». L'action des agents naturels — le vent, la lumière, l'eau — contribua à l'incessante modification de l'ensemble : « tout cet exercice signifia pour nous une surprise inattendue », continue Bertalan, « le vent, la brise d'été, les courants d'air provoquant de perpétuels changements dans la structure ordonnée (et, comme je l'ai dit, simple), modifiant les plans initiaux sous la forme de courbes continues ; on avait ainsi devant nous un jeu permanent de transformation des plans, une sorte de topologie issue d'une re-création visuelle et sonore... ».

Cette démarche léonardesque entreprise par Bertalan s'est matérialisée en de nombreuses autres interventions pareilles ; études de couleur et de lumière (l'une réalisée en 1978 par une émission de diapositives, intitulée d'ailleurs *Leonardo* et partant de la double interrogation : « pourquoi les peintres ne lisent-ils plus aujourd'hui, Leonardo ? Et s'ils le lisent, en ont-ils encore besoin ? ») ordonnances dans l'environnement, films, etc.⁵⁸. En assumant le

modèle expérimental, Bertalan s'avère un précurseur dans l'ensemble de l'art roumain contemporain. Au total, l'évolution de sa démarche peut être définie de la manière lucide dont il l'a fait lui-même : « Longtemps, mes études de biologie semblaient ne mener à rien, qu'à des études sans issue — et pourtant, suivant fidèlement mes tendances, je me dirigeai, tout naturellement, sans hâte, vers les sens de mes propres préoccupations — et bien que sur le plan mondial il existe des pratiques artistiques de l'environnement beaucoup plus avancées que mes premiers essais de Timiș, la seconde phase, l'actuelle, s'est constituée grâce à l'esprit de suite et l'isolement immense dans lequel je vis et vivons, en se fixant sur la biologie, celle-là même qui m'a fait sortir pour la première fois, pour mes études, devant ma maison où je trouve du soleil ; ensuite, les relations nécessaires m'ont définitivement enlevé au cadre bidimensionnel du tableau pour me lancer dans l'espace du réel ».

d) Le constructivisme de Mihai Olos se réclame très précisément — comme il l'affirme lui-même — de l'esprit géométrique de l'art populaire. L'ambiance rurale roumaine, traditionnelle, constitue un environnement constructif absolument particulier où les piliers entaillés des balcons et les portails minutieusement incisés fondent dans une osmose parfaite avec l'architecture et la nature du lieu.

De même que Paul Gherasim part d'une structure fondamentale de l'architecture byzantine, Mihai Olos, lui, trouve l'art concret dans les décorations ancestrales paysannes. « Il y a presque huit ans — déclare-t-il — que je bute sur cette structure que, pour la première fois, j'ai découverte dans le fuseau "à pierres sonnantes" de ma mère, qui me semble être la structure essentielle (...). J'ai cherché la forme originale dont se développent toutes les autres. Cette structure, je l'ai trouvée dans ce fuseau »⁵⁹. En constatant que « la forme originale » est à la fois décorative et fonctionnelle, Olos créa, en marge du mythe de la Cité Universelle, une structure plastique d'une remarquable adaptabilité. Imaginant une ville planétaire formée de modules atomiques se construisant eux-mêmes

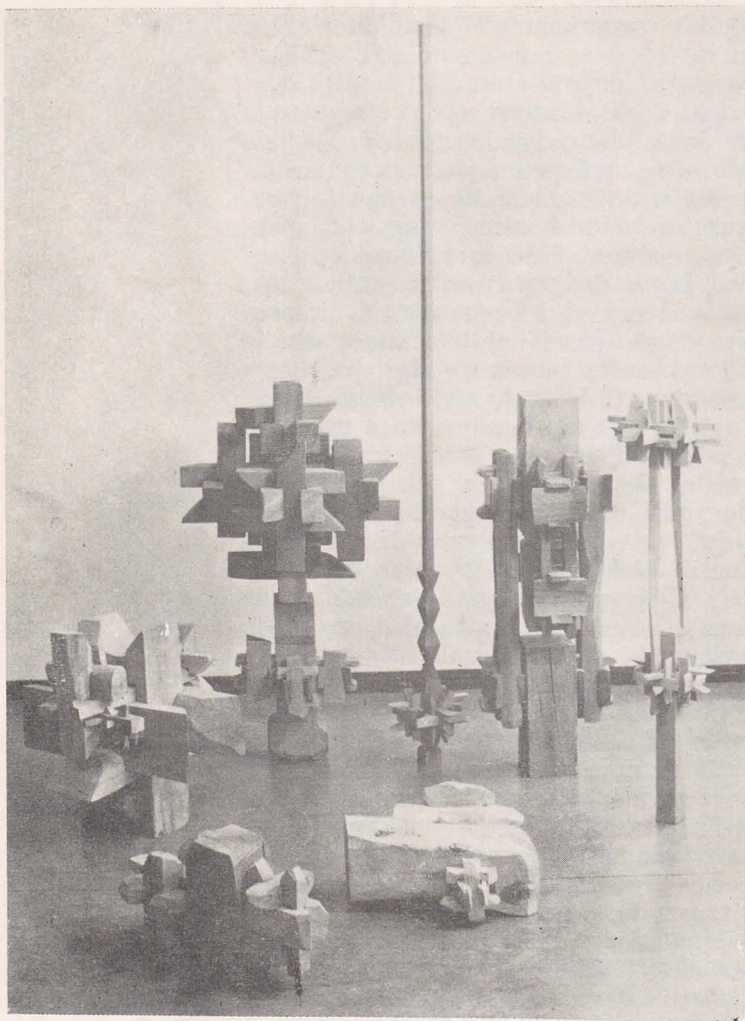


Fig. 24. Mihai Olos
Sculptures en bois
(1979)

à des proportions gigantesques, Mihai Olos a entrepris une action réalisable dans l'urbanisme contemporain à une autre échelle sans doute. Ses études de permutations en progression de macro- et microstructures géométriques peuvent être aussi facilement transposées dans le plan et en espace. Non seulement son profond amour et son intime connaissance du folklore de son pays natal, le Maramureș, mais aussi son zèle passionné de révéler l'éternelle modernité de celui-ci, font de Mihai Olos, en sculpture, le seul continuateur — évidemment sur un autre plan — de l'œuvre de Geza Vida, fils de ce même pays. Si Vida a taillé dans le bois et la pierre les légendes telluriennes de ce coin de monde d'une inconcevable spiritualité ancestrale, Olos chante dans son art géométrique ses habiletés cons-

tructives, ses aspirations vers un univers agencé rationnellement.

Tout naturellement, les rapports outre-temps et outre-mode entre l'art populaire et l'art moderne forment un sujet de prédilection des méditations d'Olos. Il est d'avis — et cette opinion est du reste parfaitement légitime — que l'art populaire offre l'image d'un style idéal. « L'art moderne, écrivait-il une fois, a tout fait pour détruire n'importe quelle tendance vers la permanence, vers le style. Le moment est venu où le démolissement doit s'achever. Rien d'autre ne peut suivre, que la construction, le style. Un style nouveau. Si on analyse comparativement l'art savant moderne et l'art populaire demeuré si vivant chez nous (...), la nécessité de réaliser une performance du style ressort clairement. C'est de ce même dialogue entre l'art populaire et l'art moderne que pourront être déterminés les caractères et les coordonnées du style nouveau. Il serait évidemment absurde de croire que ce nouveau style va se confondre avec l'un des styles précédents, mais de toute manière il sera lié à tous ceux-là, les renfermera et les dépassera »⁶⁰.

De ces mots se détache clairement à côté d'un besoin constructif, le besoin d'un style de vie, d'un « comportement stylisé », très strictement déterminé par des coutumes et des usages de la société rurale. Olos a même identifié les *happenings* de l'art contemporain comme ayant un possible modèle dans les rituels paysans de la Roumanie. Au cours d'un séjour en Allemagne-Ouest (invité en tant que professeur de communication visuelle à Giessen), Mihai Olos a filmé deux de ses propres « actions de performance ». L'une d'entre elles, intitulée *Rumänische Gedanke für Deutschland* (suggestivement et poétiquement sous-intitulée « Hommage à Rilke », 1980), est l'évocation d'une situation existentielle, par deux réalisateurs qui se fauillent ensemble à travers une structure formée de tiges épineuses de rosier ; chaque piqûre reçue est « restituée » par l'un des « performers » par une punaise colorée piquée dans la tige ligneuse. Mihai Olos a connu Joseph Beuys à l'occasion des manifestations des *Dokumenta Kassel* ; sans collaborer directement, les deux artistes ont eu

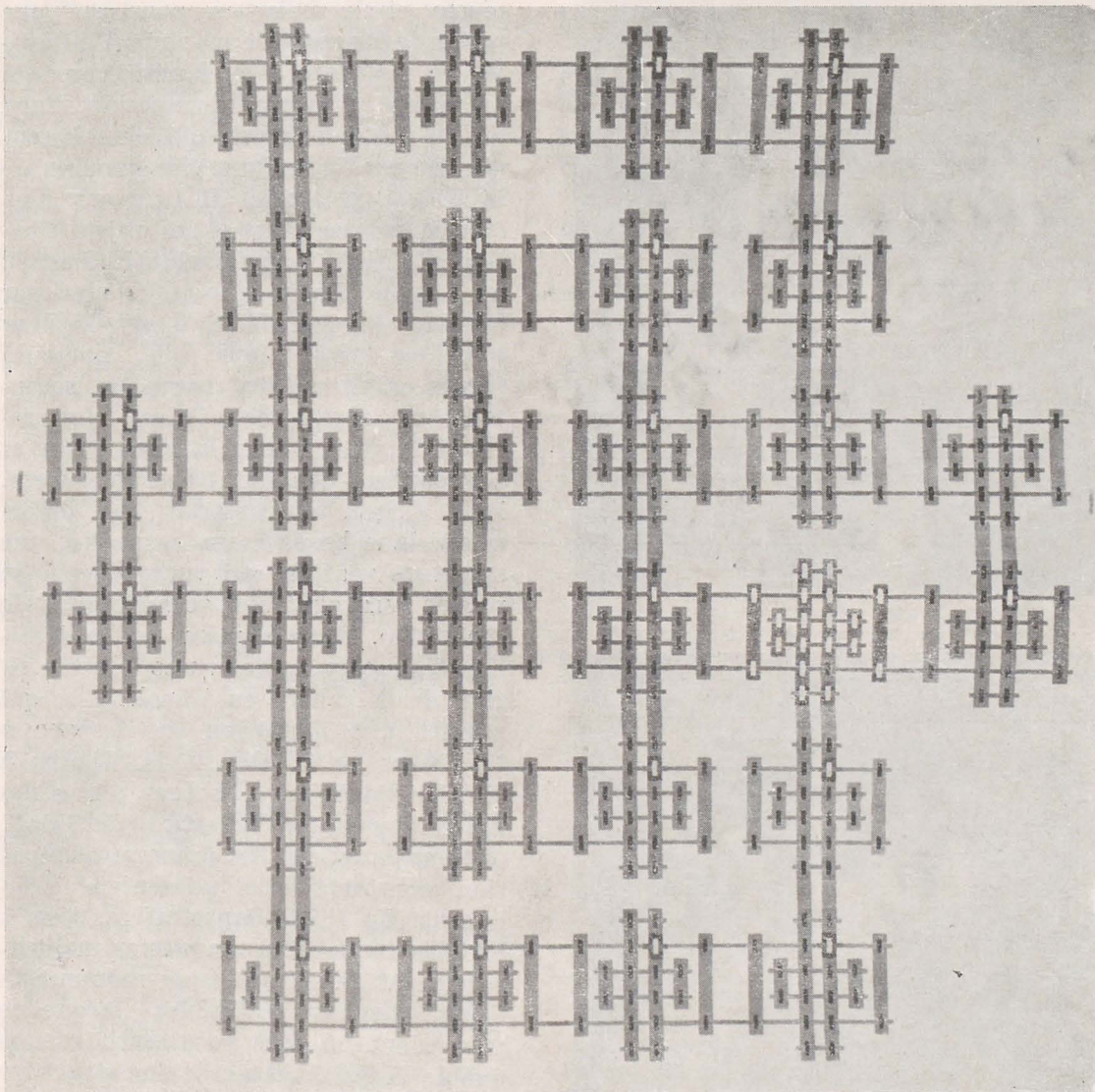


Fig. 25. Mihai Olos *Permutations en progression*

des entretiens sur les problèmes de l'art et du monde actuels. A la Biennale de Venise (1980), Joseph Beuys y a participé avec une tôle sur laquelle, à Giessen, Mihai Olos avait dessiné sa structure primordiale.

6. Dans la sculpture roumaine contemporaine, le constructivisme s'est affirmé avec moins de fermeté. Les grands exemples de Brâncuși ou des artisans anonymes du peuple ont été plus près du cœur des sculpteurs roumains. Cependant on trouve un certain sens constructif prégnant chez des maîtres de la sculpture comme Ion Vlasiu, George Apostu, Ovidiu Maitec etc. Dans

une analyse des valeurs toujours modernes de l'art populaire, Ion Frunzetti remarquait un jour: «L'interférence du caractère fonctionnel d'une part avec le symbole au sens secret et le caractère esthétique d'autre part est à la racine du style de l'art populaire qui crée, d'après une séméiologie des nécessaires relations entre le signe et la signification, de durables rapports entre le plan morphologique et le plan sémantique, ces derniers se répétant à l'infini avec de minimes variations formelles en même temps qu'avec la stabilité du syntagme plastique (...). Art imaginatif comme tout art d'un peuple agraire, l'art rustique des Roumains



Fig. 26—27. Mihai Olos Séquences du film
Hommage à Rilke (1980)

a offert au sculpteur des moules aptes à lui faire concevoir des formes héraldiques... »⁶¹.

Le goût pour les matières plastiques traditionnelles et hautement expressives — comme le sont le bronze, la

pierre et le bois — a constitué une raison de plus pour ce manque d'initiatives en sculpture. C'est à peine ceux qui se mirent à travailler avec de l'inox ou du métal courant, qui cherchèrent des formes figuratives plus proches de la pensée abstraite. Il convient d'en mentionner les puits et les objets cinétiques réalisés par Constantin Lucaci, ou bien le projet d'un puits créé par Cristian Breazu. Mais il est évident que les réalisations de quelques jeunes artistes du camp de sculpture en métal de Galați s'approchent le plus — par la conception et l'exécution — de l'œuvre constructiviste. Belá Crișan a construit, en déformant dans l'espace un hexagone, une structure spatiale qui vous renvoie en pensée aux exercices géométriques de Rodcenko. Dans le même camp, Vasilica Marinescu a conçu une décomposition de la sphère en tranches, ce qui permet une dilatation de l'espace à l'intérieur même du solide. Quant à Nicolae Șaptefrați, l'auteur d'une des plus intéressantes réalisations de Galați, on peut parler en effet d'une préoccupation constructiviste poursuivie fidèlement. En 1974, Șaptefrați exposa à l'Atelier trente-cinq maquettes malheureusement miniaturales de monuments éventuellement réalisables lesquelles prouvaient un sens constructif remarquable. A Galați, il a créé une structure composée de barres métalliques formant de grands cadres rectangulaires à différentes inclinaisons. Était ainsi créé un espace dynamique où un discret ajout de couleur contribuait de façon suggestive.

Dans les arts décoratifs, les formes géométriques sont devenues de nos jours un vocabulaire usuel. Bien que l'on ne puisse parler de tel ou tel artiste qui étudie exclusivement les relations formelles géométriques, il est certain que presque tous les créateurs en céramique, verre ou tapisserie etc. réalisent d'ingénieux ouvrages conjuguant le caractère fonctionnel avec les exigences esthétiques de notre temps.

* Photos documentaires réalisées par l'artiste.

¹ K. MALEVICH, *The Supremacy of Pure Feeling in creative art*, in B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkley, 1968, p. 342.

² NAUM GABO, *The Realistic Manifesto*, Moscow 5 August 1920, in *Theories...*, p. 324.

³ Voir en détail les théories de Tatlin, in Pontus-Hulten, *The Machine as seen and the End of the Mechanical Age* (catalogue), The Museum of Modern Art, New York, 1961, p. 144—145.

⁴ G. C. ARGAN, *Walter Gropius și Bauhaus-ul* (version roumaine), Bucarest, 1976, p. 32.

⁵ H. RICHTER, *Statement by Constructivist Groups of Romania, Switzerland, Scandinavia and Germany*, in *The Documents of 20-th Century Art. The Tradition of Constructivism*, Londres, 1974, p. 66—67.

⁶ voir *Integral*, 3^e année, n° 11, février—mars, 1927.

⁷ M. H. MAXY, dans *Integral*, 2^e année, n° 9, déc. 1926, répondait à ces accusations.

⁸ apud GEORGE RICKY, *Constructivism. Origine and Evolution*, Londres, 1967, p. 70.

⁹ apud *Studiu* (catalogue), Timișoara 1978.

¹⁰ apud Ad Reinhardt, *Paintings* (catalogue), The Jewish Museum, New York, 1967, p. 23.

¹¹ RADU PETRESCU, *Părul Berenicei*, Bucarest, 1981, p. 132.

¹² apud *Studiu* (cit.).

¹³ Idem, p. 31.

¹⁴ Mihai Rusu, — *Profil*, in *Arta*, année XVIII, n° 3/1971, p. 32.

¹⁵ O. BARBOSA, *Constructivismul între rațional și irațional*, in *Secolul 20*, n° 5 (101), 1969, p. 178.

¹⁶ apud *Studiu* (cit.).

¹⁷ Idem.

¹⁸ MIHAI DRIȘCU, *Geometrie și cercetare*, texte dans le catalogue de l'exposition L. Stoicoviciu à la galerie «Căminul Artei», nov—déc. 1980.

¹⁹ LIVIU STOICOVICIU, mss. dactylo se trouvant chez l'auteur.

²⁰ CORIOLAN BABEȚI, texte dans le catalogue de l'exposition *Structures variables* de Viorel Tomă, nov. 1975.

²¹ Il y a quelques années déjà que Ștefan Kancsura entretient une intéressante correspondance avec Vasarely.

²² Passage tiré du cahier daté du 12 juillet 1962, Brașov; se trouve chez l'artiste.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Passage tiré d'une lettre datée du 5 février 1981, adressée à Gheorghe Vida (qui la possède toujours).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ apud *Studiu* (cit.).

²⁷ Les objets — malheureusement aujourd'hui détériorés ou détruits — étaient exécutés dans un amalgame de sciure et colle, lesquelles revêtaient une sphère à structure métallique.

²⁸ DAN HĂULICĂ, texte dans le catalogue-affiche de l'exposition *Métamorphoses. Le devenir d'une structure plastique*, Bucarest, février—mars, 1976.

²⁹ Voir THEODOR REDLOW, *Confluente* (interview avec Florin Maxa), in *Arta*, année XXVII, n° 6/1981, p. 30.

³⁰ Passage d'une lettre datée du 25 janvier 1977 adressée à GHEORGHE VIDA qui la possède toujours. GH. VIDA a publié des passages de cette lettre dans *Arta ambientală în România. Ipoteze și interpretări*, in SCIA, tome 25/1978.

³¹ C. FLONDOR-STRĂINU, *Armonia creației educației*, in *Arta*, année XVII, n° 8/1970.

³² ELENA PĂDEANU-TULCAN, *Educația artistică, sistem de conștientizare (I)*, in *Arta*, année XXVI, n° 4/1979.

³³ DORU TULCAN, *Educația artistică, sistem de conștientizare (III)*, in *Arta*, année XXVI, n° 9/1979.

³⁴ G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 65.

³⁵ EUGEN SCHILERU, *Cinci tineri artiști timișoreni*, in *Contemporanul*, n° 21 (1128), 24 mai 1968.

³⁶ ȘTEFAN BERTALAN, voir note 30; toutes les citations ultérieures non signalées en bas de page proviennent de la même source.

³⁷ Voir *L'Art de notre temps*, Bruxelles, 1969, vol. I, p. 280 et MICHEL RAGON et MICHEL SEUPHOR, *L'Art abstrait (1939—1970)*, Paris, 1973, p. 225.

³⁸ O. BARBOSA, *Grupul Sigma*, in *Arta* n° 10, 11, 12, 1971.

³⁹ Les dimensions de la maquette sont les suivantes: la tour — 1400 × 200 × 400 cm; la base est un puits avec des éléments cinétiques — 110 × 1100 cm.

⁴⁰ Voir le catalogue *Romanian Art Today*, The Richard Demarco Gallery, Edimbourg, 1971. Ont encore été exposées: une photo d'après une construction dans l'espace par Bertalan, une structure dans l'espace par Flondor Străinu et une structure urbaine par Doru Tulcan.

⁴¹ Quant à l'exposition *Art et Energie*, voir *Secolul 20*, n° 4 (171) 1975, consacré à cet événement.

⁴² Parmi les membres du groupe *Sigma*, Doru Tulcan s'est occupé du design en créant des objets utilitaires dont un appareil électrique à souder ainsi que des corps d'éclairage.

⁴³ NAPOLEON ZAMFIR, *Atelier*, in *Arta*, an XIX, 6/1972.

⁴⁴ Voir plus de détails chez H. HORSIA, *Decorațiuni murale*, in *Arta*, an XXVIII, 6/1980.

⁴⁵ DAN HĂULICĂ, *Cercul și locul lui*, in *Secolul 20*, n° 4 (171), 1975, p. 75.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁷ Avec Ștefan Bertalan, Flondor-Străinu et Doru Tulcan, l'auteur de cette étude tenta une évidence chronologique des expositions, films et différentes «actions» entreprises individuellement ou en groupe: 1. *Expositions*: 1968 — expo. pers. Flondor (Timișoara); expo. groupe 111, salle Kalinderu (Bucarest) 1973; «Structures et Design» (Flondor et Tulcan) (Sibiu), 1974; «Art et Energie», 1974 (Bucarest); «Structures gonflables» (équipe) (Timișoara), 1974; 1975 — «Art et Ville» (la Tour informationnelle) (Bucarest); 1978 — «Studiu» (Timișoara) à laquelle chaque exposant eut tant des participations individuelles que des films réalisés en groupe; 1978 «La photographie utilisée dans les arts plastiques», à la «Maison Schiller» (Bucarest); 1979 Expo. de la filiale Timișoara à Cluj-Napoca; 1980 «Photo et Film» à «Căminul Artei» (Bucarest); 1980 Expo. «L'écriture» (Bucarest) à l'Institut d'Architecture «Ion Mincu»; 1981 «Studiu II» (Timișoara) — des films. 2. *Expositions à l'étranger*: 1968 — la Triennale des Arts Décoratifs à Milan (groupe 111); 1969—1970 Exposition des artistes de Timișoara à Novi Sad et Belgrade; 1969 la Biennale Constructiviste de Nuremberg (groupe 111); 1969 Exposition du groupe 111 à la Galerie Sonja Henge d'Oslo; 1971 *Romanian Art Today*, Edimbourg; 1977 La photographie utilisée par

les artistes dans les pays de l'Est (Flondor, La Haye, Pays Bas). 3. *Actions* (Happenings) : 1972 — Environnement naturel (sable, bois, verges) créé par Bertalan sur la berge du Timiș ; 1973 — Intervention dans la nature avec des bandes de couleur, sur la berge du Timiș (Bertalan) ; 1974 — Structure, Fonction, Environnement (diapositives avec insectes) (Bertalan) ; 1974 — Art et Energie : « Structures gonflables » (*Sigma*) ; 1975 ? action avec bandes en matière plastique intégrées dans le paysage (*Sigma*) ; 1975 Doru Tulcan, action avec les élèves, auprès de tourneurs du dép. d'Alba ; 1975, 1976, 1977, 1978 — Bertalan « Implantations dans le paysage », avec les étudiants en architecture de Timișoara ; 1976 Action avec des corps-membrane intégrés dans un espace forestier (Bertalan) ; 1976 Solarogrammes (Flondor-Străinu) à Făget ; 1976 Solarogrammes (Flondor-Străinu) dans le massif des Monts Retezat ; Flondor-Străinu, structures de bandes dans une forêt de Cimpulung et une autre sur le Timiș ; 1978 Ștefan Bertalan, documentation photographique « Le haricot » lors de l'expo. « Studiu » de Timișoara, et la même année, l'action « Leonardo » ; 1979 Ștefan Bertalan « Le tournesol », action ; 1980 Doru Tulcan action avec les élèves à Pianul-de-Sus (dép. d'Alba) ; 1981 Doru Tulcan réalise le film « Lumières et Ombres » au cours de la saison pratique effectuée à Gărina. 4. *Films* : « Structures gonflables » (1974), « Leonardo » (1978), « Le chou » (1978), « Multivision I et II » (1978), « And Play-

Vision » (Flondor-Tulcan), (1979) ; « Retours » (Flondor-Străinu) (1980), « Film pour Avril » (Flondor-Străinu) (1981). 5. Distinctions : 1970, le groupe *Sigma* remporte le Prix de la Critique.

⁴⁸ Présentation de films à l'Expo. « Studiu » Timișoara 1978 et à l'Expo. « L'écriture » Bucarest, 1980.

⁴⁹ G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁰ apud « Studiu », (*cit.*).

⁵¹ Convention, invention et redondance sont les relations étudiées avec l'action « Une totalité II ».

⁵² Voir note 47.

⁵³ NOVALIS, *Discipolii la Sais*, Bucarest, 1980, p. 64 (les soulignements sont de l'auteur du présent texte).

⁵⁴ J. J. ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (d'après la version roumaine), Bucarest, 1968, p. 52.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁶ apud « Studiu » (*cit.*).

⁵⁷ sur cette intervention (action), voir aussi GHEORGHE VIDA, *op. cit.*, p. 194—195.

⁵⁸ Pour plus de détails, voir la note 47.

⁵⁹ Entretien inédit avec Mihai Olos consigné par Gh. Vida en 1969.

⁶⁰ MIHAI OLOS, in *Calendarul Maramureșului*, Baia Mare, 1980.

⁶¹ ION FRUNZETTI, *Trei poezi, trei modalități plastice*, in *Contemporanul*, n° 24 (1131), 14 juin 1968.

THE MAIN THEMES AND THE PRESENT STAGE OF THE ETHNOGRAPHICAL ATLAS OF ROMANIA *

Paul Petrescu

The Ethnographical Atlas of Romania has reached its final stage, the drawing up of the "author's maps". We recall the main themes analysed during the field-work, as well as a possible grouping of the maps according to the inner connections of the different themes and problems:

1. Settlements: genealogical origin and structure, intervillage bonds, geodesy, a.o., about 70 maps;

2. Households: types, outbuildings, a.o., about 30 maps;

3. Dwellings: materials and techniques, plans elevation, porch and verandah, artistic values, a.o., about 70 maps;

4. Interior organization of the house: types of hearths, component elements (furniture, textiles), a.o., about 25 maps;

5. Trades: agriculture, types of plows, animal breeding, viticulture, hunting, fishing, a.o., about 120 maps;

6. Alimentation, about 40 maps;

7. Transport, about 20 maps;

8. Handicrafts: specialized villages, woodworking, metalwork, stone- and claywork, a.o., about 60 maps;

9. Technical installations: water- and windmills, water resources, a.o., about 30 maps;

10. Folk art: wood notching, fabrics and sewings, painting on glass, decorative motives, a.o., about 25 maps;

11. Folk dress: chemises, homespun skirts, embroidered leather vests, peasant coats, a.o., about 50 maps;

12. Customs: birth, wedding, death, rain maker, carolling, bonfires, masks, a.o., about 170 maps;

13. Mythology: fairies, werewolves, a.o., about 10 maps.

That amounts to about 800 maps.

As can be noticed effort has been made to record phenomena related to traditional folk culture observed directly or reconstructed for the end of the 19th century and the beginning of the 20th century (the year 1900 was the date conventionally established), the "reconstruction" taking place between 1977 and 1981 (five years), with the

help of informers selected and interviewed by a team of ethnographers specialists of ICED, on the spot in the 588 places of the net of the atlas, located proportionally to the density of the dwellings in all the counties of the country, including all ethnographic areas. It is obvious that the traditional folk culture as well as the traditional way of life — preponderantly rural in Romania — was reflected in time and, moreover, became in a certain way a component of the culture and the civilisation of the urban medium too, as well as the products of the early industrial epoch, the presence of which can easily be found in the Romanian rural life in the period we are investigating. The research-work for the EAR proved that, owing to historical conditions, in Romania folk culture preserved many traditional traits, occasionally archaic, permitting to outline a possible systematic study of the whole traditional stock. On the other hand, it appears that new elements deeply penetrated folk culture and life in recent decades: industrialization, urbanizing, internal migrations from village to town and from one county to another, often determining the disappearance of the ancient traits and, in many cases,

dal — USSR, October 1982) by Paul Petrescu, editor of the Ethnographic Atlas of Romania.

* Report read at the 2nd International Congress of European Ethnology and Folklore (Suz-

their replacement with contemporary ones. The EAR clearly points to this fact as the registering of the phenomena was done deliberately for two moments: 1900, and TODAY, namely the period of the five years (1977–1981) of systematical and simultaneous registrations.

Just like other European atlases, for instance the Slovak one, the EAR has proceeded to a very extended local research, sometimes including questions which may seem of detail. Yet the last quarter of the 20th century is probably the last chance of ethnographic research to find some still living traditional manifestations and phenomena. On the other hand, archives and bibliographic data are neither so rich nor so old as in other parts of the continent. At the same time we must insist on the fact already remarked by others (Bratanić 1979 a, Bromley 1973), that the ethnographic atlas is not an aim in itself, but an important method of research, helping further synthesis by establishing the spatial distribution of the ethnographic phenomena. In the case of Romania, this instrument will be especially important by defining the two moments of evolution of many elements. The dynamics of the phenomena that we tried to determine by registering two moments — the end of the 19th century and the end of the 20th one, could not be noticed sometimes, because quite a lot of phenomena had disappeared by mid 20th century. Now we can but notice their disappearance, without being able to specify either the end or the last form of their historical evolution. It would probably be better to investigate three moments: 1900, TODAY and the middle of the century, corresponding — on a historical level — to the revolutionary change of the social system in Romania, that is to the transition of economy and social life as a whole to the socialist forms of ownership and production. Our research team was not large enough. The difference between the two moments as regards population structure can be judged from the fact that in 1900 the population of Romania was rural, prevalently peasant (85–90%) while in the eighth decade, the rural population

has diminished to about 40%, out of which probably only 2/3 can be considered to represent peasantry, the social stratum which preserves the most traditional elements and characteristics.

The EAR, as well as other ethnographic atlases, generally provides a spatial registering, leading to the territorial distribution of some phenomena, able to contribute to the formation of some cultural areas of spreading. The EAR is, from this point of view, an arrangement of the obtained facts, but this arrangement gives no solution, either of the genetic-historical problems, or of the typological ones. Some types of the diverse phenomena will probably result from this research extended in space, but we are not sure that all phenomena can be typologised referring to the EAR. The typology of a phenomenon must be established on the basis of forms as well as of functionality and of the different elements composing it. In the research for the Atlas, the concomitance of the two criteria does not always work and we cannot always find the necessary time for it. In the case of the EAR, many phenomena of a certain age could not even be registered on the spot, having to be supplemented by other means of information: museum items, bibliography, documents, when available. This is another characteristic of the EAR: it is based exclusively on field work, our registering being a “photograph” of the possibilities the field offered in 1977–1981 concerning the existence and the investigation of the ethnographic phenomena. From this point of view the Romanian experience will be of real help in the elaboration of the Ethnologic Atlas of Europe, as EAR provides documentation on the local situation in a country with powerful cultural traditions. In other words, as against the great Soviet experience of historical-ethnographic atlases, as well as that of the Polish atlas, not to speak of others, the EAR makes no use of literature and archives either in local registering, or in recording data from museum collections on the maps. We shall probably not use them in commentaries directly related to the explanation of the maps, but they will surely be used in working

up further interpretative studies and commentaries of the Ethnology Treatise that we finally hope to achieve in the future decade. For these studies the EAR will be an invaluable document. At the same time it will also offer a "photograph" of a "radiography" of the present generation of Romanian ethnographers, expounding or illustrating the possibilities of research, the reconstruction capacity, in a word, the knowledge of the Romanian ethnographic realities and implicitly of the general ethnology, by the Romanian research-workers.

An ethnographic atlas is of course not statistics, but in a certain way it could give some data of "extent" by assessing the relative frequency of a phenomenon, from county to county, from area to area, from a historical province to another. It could offer comparative data concerning the presence of phenomena from different fields, permitting to assess and explain the theme which is more lasting, the elements which withstand the assault of the new urban and industrial. We can easily foresee that part of the spiritual manifestations are more resistant than those related to the material culture. In order to spare this possibility of interpretation and statistical processing — in the centralizing printed forms for communes and counties — for each commune there is a double heading for processing, one for the classical annual processing, already realised by research workers, the other for further statistical processing, and possibly for a mechanical one too, of perforated computer-cards type, which will provide great possibilities for establishing many interthematic and inter-county correlations.

The accurate frequency of the ethnographic phenomena can be registered systematically and conclusively for only two themes, "house" and the "organisation of the interior", which have benefitted from a most systematical questionnaires, based on a complete previous knowledge of the realities on the spot. That frequency is certainly not of a statistical order, based on counting, but of an estimative order, just as in the case of the Russian historical-ethnographic atlas. Four degrees were

determined: dominating, relatively spread, rare, inexistent. The accuracy of the estimation depends on the knowledge and accurate observing of the research-workers. Research-work and registering for the EAR were carried out by specialists in a certain theme and even in fragments of a theme. This resulted in an over-specialisation concerning the working and the elaboration of the maps, the same research-worker leading all the operations of remarking and transposing several themes on the maps.

In my opinion delimitation of ethnographic zones could not result from the EAR. The reason is that the number of investigated spots is too small in comparison with that of the localities of an ethnographic zone, delimited in a more or less empirical way. For instance, for the Hateg Land in Transylvania, the Vrancea Land in Moldavia, the Lovisteia Land in Muntenia, the Almăju Land in Banat, four localities at most have been registered, while each have 30 or even more localities. It is obvious that it is not possible to mark the limits of ethnographic zones in such conditions. The situation is even more complicated in the low-land areas, where there are no such entities as the "Lands" of the sub-Carpathian areas.

After a very long period of sounding (1963—1975) and experimentations, the registering based on local questionnaires was made between 1977 and 1981. A number of over 5000 questionnaires have resulted, with 1212 questions of over 7000 sub-questions; the mentioned themes have been grouped in 8 questionnaires-volumes, each being applied to the 588 localities of the net, also including coinhabiting nationalities. ICED research-workers were assisted, to a certain extent and only in certain zones, by the county ethnographic museum-workers. Data from the questionnaires were transcribed in centralizing tables from 1980 to 1981. Each question or group of questions was entered in a table with a variable number of columns actually representing the answers obtained, 24,903 centralizing-tables with answers on county commune questions were thus obtained containing almost 300,000 (289,978) columns-

answers, liable to statistical or even mechanical remaking. Untabulated data (descriptions, terminology, outlines, drawings, other information) have been put down on almost 62,000 (61,983) slips. During the operations of control and improvement of the incomplete, wrong or doubtful answers, over 10,000 slips (exactly 9768) were filled in pointing out errors which constituted the basis of the operation of "coming back" to the place in order to correct the mistaken or incomplete answers.

These last 5 years, several experimental maps have been elaborated, first for a county (Buzău), then for provinces (Dobrogea, Bucovina) (more than 150 maps). They have been reproduced in the EAR Bulletin which is today at its ninth issue and which publishes periodical information concerning the stage of work and theoretical and methodological discussions.

In 1982, we continued to work out the first experimental maps of the whole country, sixty such maps were made (about 2 by each research-worker) from all the EAR themes. The present stage permits us to estimate that in 1983 more than 200 maps will be elaborated. Most maps are only cartograms of local information and require further refining of the data and combining information for various questions, themes and fields. To obtain

the accurate maps of the atlas, we foresee another period of work (one or 2 years in an optimistic vision). Here is an example of a combination of questions: "The distribution of cultures on the field" (Georgeta Moraru) has been elaborated on the basis of questions 324, 325 from the projected map number 45 (from the questionnaire) and question 318 from the projected map number 44; or, in a more advanced degree of synthetisation, the synthesis map "The outside aspect of the house" (arch. El. Enăchescu) comes out of the maps: The outside walls (question 9); The emplacement of the access way (question 4); Porch, look-out tower (question 8); Coverings (question 3).

Finally, it is certain that more complicated maps will still be made, in which questions from different themes and questionnaires will be used, relating to the house and inside organisation up to the occupations and customs. There will be simple, analytical (sickle, plough) maps and complex, combined maps, more strikingly illustrating the different aspects of the folk culture.

The experience of the EAR was one of the most beneficial for the Romanian ethnographic science. We will probably say, on concluding the atlas, that we can make a still better one now.

II^e SESSION ANNUELLE DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN D'HISTOIRE DE L'ART (AU C.I.H.A.) BUCAREST, 1983

Sous l'intitulé «Art et Histoire. L'image-document de civilisation roumaine», la session annuelle du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art, arrivée à sa deuxième édition, s'est déroulée sous le signe d'une idée dont le caractère de pérennité n'est plus à faire : le lien entre l'art et l'histoire — l'histoire en tant que fait, l'histoire en tant que mentalité, l'histoire en tant que permanence —, les deux facteurs du binôme étant envisagés dans leur interdépendance et interconditionnement réciproque : l'implication historique — support de l'acte historique et l'image artistique — document de l'histoire.

La générosité du thème attira, comme il fallait s'y attendre, un nombre considérable de chercheurs dont les communications ont, pratiquement, couvert deux millénaires de civilisation, depuis l'époque que daco-romaine à nos jours. Sur un autre axe, aucune des provinces historiques du pays ne demeura en dehors des préoccupations et, d'autre part, la participation de spécialistes des instituts de recherche de Bucarest et de Cluj-Napoca, ainsi que des musées de Bucarest, Sibiu, Arad, Piatra-Neamț et Rimnicu Vilcea signifia sans équivoque l'attention justifiée accordée à l'évolution unitaire et organique de la civilisation roumaine aussi bien que la création d'un large front — riche en ressources — pour l'activité de recherche.

Dans son «Allocution d'ouverture», Mihnea Gheorghiu, président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, soulignait, l'importance de la manifestation en elle-même car elle découle d'un côté de l'instauration d'une continuité qui tend à se transformer en tradition et d'un autre côté du thème même que l'on a choisi pour les débats. L'actualité de celui-ci prouve une fois de plus son opportunité, relié qu'il est aux objectifs majeurs de la recherche d'aujourd'hui et apte qu'il est à constituer des suggestions, voire de précieux chaînons, dans l'élaboration des ouvrages fondamentaux insérés dans le plan d'activité scientifique de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques.

Afin de suivre plus facilement les exposés, mais aussi afin de respecter un principe de base du deuxième facteur du dit binôme, les 28 communications — dont la présentation dura deux jours (les 21 et 22 février 1983) — passèrent dans l'ordre chronologique et, dans le cadre des grandes sections de temps, elles furent groupées selon certaines affinités thématiques.

Une remarque s'impose d'entrée de jeu, à savoir que l'accent dans les exposés était posé sur des points nodaux bien déterminés de l'évolution de la civilisation roumaine ainsi que sur différents moments et aspects se rattachant aux périodes de formation de l'époque moderne, dès les premiers indices d'apparition de celle-ci. Dans un autre ordre d'idées, tous les exposés laissaient entrevoir une sorte de substrat commun où s'entre-croisent les racines de l'histoire ou de l'analyse des faits d'art avec celles de l'histoire des mentalités. Alors même qu'une démarche ne pût se déclarer comparative que par un petit nombre d'aspects de ce genre, encore s'avéra-t-elle hautement féconde.

Digne d'être relevée dans ce sens est la communication d'Alexandru Duțu (*Structure de la culture figurative et de la culture écrite aux XVII^e – XVIII^e siècles*) qui tenta une démonstration, d'ailleurs édifiante, de la mesure dont les œuvres écrites

et les œuvres peintes sont marquées au sceau de leur époque — envisagée à travers le prisme de l'étude des mentalités — et surtout dans quelle mesure encore l'image peut se constituer en document de la vision de l'homme sur le monde.

Dans un langage plus métaphorique, l'exposé d'Octavian Barbosa (*La nostalgie des origines : image et symbole*) cherchait à suggérer des idées jusqu'à un certain point analogues, invitant à la recherche du sens profond et plural du langage imagé.

Tel un exemple bienvenu, la communication de Radu Bercea (*L'anhiistorisme du symbole et l'histoire de l'art. La pérennité d'un motif archaïque dans l'évolution de l'art roumain*) suivait le motif du vase comme symbole du corps humain au sein de diverses cultures, accentuant d'une part le néolithique roumain, d'autre part un «Autoportrait» de Țuculescu et finissant par conclure que dans chaque contexte culturel le vase est associé à une autre hypostase humaine tout en révélant en permanence le même ressort sémantique, propre à la pensée symbolique archaïque.

Un autre essai portant à découvrir la pérennité des symboles — incarnés cette fois en des motifs animaliers — fut présenté par Victor Simion (*Signification de quelques motifs zoomorphes dans l'art médiéval roumain*) qui souligna quelques-uns des éléments les plus fréquents du règne animal — réels ou imaginaires — dans la décoration roumaine du Moyen Âge.

Une intéressante analyse de type structuraliste du plus important des monuments antiques liés à l'histoire roumaine, en l'espèce la Colonne Trajane, était entreprise par Radu Florescu (*Langage et grammaire artistique dans les reliefs de la Colonne Trajane*), prouvant une fois encore qu'il est toujours possible de dire des choses nouvelles et de révéler des facettes toujours autres — insoupçonnées ou seulement pressenties — quant à des œuvres d'art au sujet desquels il semblait qu'il n'y avait plus rien à dire ou à dévoiler, par le fait qu'elles étaient déjà longuement étudiées. Tout en n'étant pas encore définitifs, les résultats de la recherche de Radu Florescu jettent d'inté-

ressantes lumières tant sur le monument en lui-même que sur certaines modalités de concevoir et de mettre en œuvre à l'époque impériale romaine des ouvrages d'art d'une telle envergure.

Moins strictement reliée à la sphère du thème de la session, la communication d'Alexandre Avram (*Un groupe de monuments romans du nord-ouest de la Roumanie: contexte historique et typologie architecturale*) s'y attache cependant indirectement en offrant une image plus riche que celle que nous avons pris l'habitude de voir en esprit sur l'architecture de la dite région du pays (la Crișana) jusqu'au milieu du XIII^e siècle. A. Avram brosse cette image en faisant appel à des sources documentaires (huit églises mentionnées au XII^e siècle, cent cinq d'autres, au XIII^e) et aux résultats de récentes fouilles archéologiques (Șiștorea – XII^e siècle, l'importante succession de trois églises à Sinnicolau de Bâiuș, édifiées entre 1100 et la moitié du XIII^e siècle, le centre monastique roumain de Voievozi – XIII^e siècle).

Le Bas Moyen Age et l'aube de l'époque moderne dans l'espace intra-carpatique continuent de préoccuper dans une bonne mesure les spécialistes de la civilisation médiévale roumaine.

Esquissant une sommaire évolution de la peinture transylvaine sur panneau, Andrei Kertesz-Badruș (*La peinture sur panneau – reflet de la civilisation transylvaine des XV^e–XVI^e siècles*) partait de sources documentaires – les pièces plus anciennes que 1427 ayant disparu – pour analyser ensuite les œuvres existantes les plus significatives et définir ainsi les particularités locales du genre en discernant tout à la fois les coparticipations à la réalisation (Jimbor), les sources d'inspiration (Mediaș), l'ambiance dans laquelle se formaient les artisans (Vicentius de Sibiu formé dans l'esprit de Cranach).

L'époque immédiatement ultérieure de l'histoire culturelle et spirituelle de la Transylvanie – la Basse-Renaissance et la Réforme –, assez peu connue, faisait l'objet d'une ample communication de Răzvan Theodorescu (*Gravure de livre et sculpture funéraire en la Transylvanie de la Réforme*). En analysant deux catégories d'œuvres (les reliefs de sur les sarcophages de la reine Isabelle et de Jean Sigismond, à Alba Iulia, et les illustrations du livre « Imagines mortis selectiones cum dekasticeis » de Valentin Wagner de Brașov, interprétant au travers d'une source médiée des ouvrages de Hans Holbein le Jeune) ainsi que par des incursions et allusions à tout le climat du temps, R. Theodorescu démontrait la faculté de se synchroniser rapidement aux transformations spirituelles de l'époque, de même que l'originalité spécifique de la civilisation transylvaine au temps de la Réforme dans le cadre si vaste de l'humanisme européen du XVI^e siècle.

Au même XVI^e siècle, mais au-delà des Carpates, en Moldavie, l'effort de Petru Rareș, prince de ce pays, semble s'être dirigé par l'entremise de ses artistes vers de nouveaux sens majeurs, dignes d'être impliqués dans les œuvres de peinture faisant la gloire de son règne. En partant de l'analyse du portrait votif de Dobrovăț (*Glosses pour un tableau votif*), le pr. Vasile Drăguț y voit d'une part un message politique du dit voïvode qui poursuivait la restauration d'une tradition dans une perspective de continuité (il entendait renforcer sa qualité de successeur d'Étienne le Grand) et, d'autre part – à travers un parallèle établi entre le tableau votif en question et les icônes du narthex de l'Eglise Episcopale de Curtea

de Argeș – il y trouve l'implication des rapports culturels entretenus par la Moldavie de Rareș et la Valachie de Neagoe Basarab et Radu de la Afumați.

Toujours à une image votive, mais d'un caractère plus particulier en ce qu'elle a été peinte sur parchemin comme frontispice d'un document, se portait l'exposé de Marina Szabados (*Une contribution iconographique à l'iconographie historique moldave: le portrait de Miron Barnonschi*). Il s'agissait du chrysobule émis par ce prince le 9 décembre 1627, décoré à la partie supérieure d'une image représentant ce voïvode, en fait le seul portrait que l'on connaisse jusqu'à présent de ce véritable patron des arts durant une brève mais importante époque d'éclat artistique.

L'image ayant comme objet le costume militaire s'avérait une source documentaire d'un intérêt à part dans la communication de Constantin Rezachievič (*Iconographie historique inédite des relations moldo-polonaises. XVII^e et XVIII^e siècles*): ce fut une plaidoirie fondée sur des matériaux inédits (reliefs sur les sarcophages, portraits d'apparat, objets de musée) en faveur de l'idée que vers le milieu du XVI^e siècle le costume militaire des hussards moldaves a influencé le costume analogue polonais à l'encontre du XVII^e siècle quand le phénomène devint l'inverse et s'étendit aussi à d'autres catégories de militaires.

Le domaine tant discuté de la circulation des formes, des influences, emprunts et adaptations reparait dans l'exposé de Nicolae Sabău (*Un plan moins courant dans l'architecture baroque transylvaine*). La discussion du plan ellipsoïdal à coupole de la chapelle de l'Hôpital des Miséricordieux à Oradea (achevée en 1760) facilite à l'auteur une ample incursion en Europe du sud et Centrale, au XVIII^e siècle, précisément là où ce plan architectural enregistra un grand essor.

Le vaste terrain des mentalités prouva sa fertilité quant à l'étude de la peinture par un grand nombre d'exposés qui, de façon symptomatique – bien, qu'évidemment, sans préalable consensus – se concentrèrent surtout autour de l'époque de Constantin Brâncoveanu et du rayonnement spirituel de celle-ci jusque vers le milieu du XIX^e siècle.

Tel un préambule, la communication de Oana Iancovescu (*Ktitor, artiste, image, au temps de Matei Basarab*) démarra de l'examen de quelques icônes de l'époque en question pour discuter ensuite de l'un des problèmes les plus aigus et actuels de la recherche centrée sur l'art médiéval roumain, à savoir le rapport qui existait alors entre le commanditaire (le fondateur – ktitor), le créateur (= l'artiste) et l'œuvre créée (l'image).

En discutant des douze portraits du stolnic Constantin Cantacuzène, Radu Ștefan Ciobanui (*Les portraits du stolnic Const. Cantacuzène*) démontra le genre d'accord qui peut être entrevu entre cette riche mais inégale imagerie et l'activité bien connue du fameux érudit et politicien.

Par une analyse des suites de tableaux votifs – plus amples lorsqu'ils représentent nombre de lignées généalogiques, plus restreints lorsqu'ils concernent quelques personnages seulement – ornant les édifices du vaste ensemble monastique de Hurez, Anca Vasiliu (*Pages de chronique dans les galeries voïvodales de Hurez*) y voyait des sens historiques et un message politique autant que spirituel destiné à vaincre le temps et à conférer à ces représentations une incontestable pérennité.

A intervalles différents et à des niveaux divers, l'intérêt du portrait votif en tant que document historique ou, au contraire, le sens et les implications de son absence reparurent dans nombre d'exposés.

Corina Popa (*Confluences et différences dans la peinture roumaine du XVIII^e siècle*) proposait un parallèle original entre la situation sociale quasi-analogue de l'Olténie du nord et celle du Maramureș, constatant dans le même temps de nettes différences sur le plan de l'art : la présence d'amples tableaux votifs collectifs dans les églises d'Olténia, relevant au point de vue iconographique et plastique de la tradition brancovan, d'autre part l'absence de ceux-là dans le Maramureș bien que les collectivités locales eussent contribué à l'érection et à la décoration de l'édifice et que l'empreinte stylistique soit assurément celle d'un art populaire.

Ce tout dernier phénomène avait frappé d'autres chercheurs aussi, par le fait qu'il est commun à l'espace intracarpatique. Ioana Cristache-Panaït (*Types sociaux et aspects de critique sociale dans la peinture des églises en bois de Transylvanie*) découvrait que ce manque — quant auquel d'ailleurs elle relève certaines exceptions au Banat, au Bihor et le dép. de Mureș — est compensé par les peintres d'église par l'introduction dans la peinture religieuse d'éléments familiers de la vie quotidienne (aspects du travail agricole et artisanal — le laboureur, le potier ; aspects sociaux — les « mauvais » sont vêtus du costume de l'oppresséur politique et social ; aspects moralisateurs — inspirés des rédactions du « Jugement Dernier » valaques). C'est la preuve d'une spiritualité commune mais aussi de participations conscientes et clairement illustrées de toute la collectivité rurale à l'acte fondateur.

Dans une sorte de parallèle se constitue la communication de Marius Porumb (*L'image — document et signification dans la peinture roumaine de la Transylvanie au XVIII^e siècle*) pour lequel cette absence du tableau votif est un reflet de la structure sociale spécifique des communautés roumaines transylvaines. Marius Porumb réservait une importante place dans son exposé aux exceptions, notamment en vertu des implications d'ordre idéal : il s'agit ainsi des tableaux votifs de Oena Sibiului (1723) et de Episcopia Geoagiului (1724), les deux représentant Michel le Brave, et de celui de Porcești-Turnu Roșu avec la double représentation de Matei Basarab et de son épouse Elina (1754).

Résultat de longues et minutieuses recherches d'archives et de terrain, la communication de Horia Medeleanu (*Art et prise de conscience roumaine au Banat, pendant le XVIII^e siècle*) jette un jour nouveau sur des aspects encore peu expliqués dans la sphère des réalités de ce coin de la Roumanie. Il s'arrêtait à l'édifice peint par Nedelcu Popovici — artiste bien connu et prêtre en son temps à Cosova — dans la tradition de la peinture brancovan et à celui décoré par Stefan Tenetchi, un roumain établi à Arad vers 1740, dans un style marqué par un caractère de nouveauté due à l'assimilation des influences occidentales favorisées par le mécénat macédo-roumain et par la hiérarchie ecclésiastique serbe au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

L'apparente sèche statistique des églises valaques avec des fresques extérieures — datant de l'intervalle 1750–1860 — fut en réalité l'élément

surprenant et prégnant de la communication d'Andrei Paleolog (*La peinture extérieure des églises de Valachie : éléments pour la recherche historique*). Par le nombre et les qualités artistiques, les 250 — ou presque — églises décorées initialement dans cette manière (sur ce total approximatif on en conserve environ 220) avec des programmes iconographiques divers, chacun d'eux impliquant des mentalités et des messages à substrat national et patriotique, font figure de véritable phénomène culturel appelant une recherche rigoureuse et solide.

Un autre groupage de communications peut être réalisé autour du thème image-document dans les sources étrangères. Les descriptions de voyages bien connues, les cartes, plans militaires, perspectives de monuments et portraits ou compositions d'apparat, corroborés entre eux ou à des informations provenant des sources internes, complètent nos connaissances souvent fort lacunaires sur l'histoire des monuments.

Quatre forteresses du Banat (Caransebeș, Lugoj, Mehadia et Jdioara) font l'objet de l'étude commentée de l'arch. Gheorghe Sebestyén (*Marsigli et quelques forteresses du Banat*). Son examen prend comme point de départ les plans dressés en 1697 par les officiers du général F. Marsigli, mais il les confronte à des descriptions rédigées par des voyageurs ou des militaires ayant visité ces centres antérieurement ou même au moment que l'on établissait les projets d'architecture de ces forteresses.

Les constructions défensives — en Olténie cette fois au temps de sa passagère occupation par les troupes autrichiennes — ont fait l'objet des dessins connus depuis longtemps du commandant Johann Weiss. La remise en circulation d'un intéressant manuscrit conservé dans les collections de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a donc constitué la substance de l'exposé de Tereza Sinigalia (*Johann Weiss et les monuments de Valachie*). La précision des notes de Weiss, vérifiée par une confrontation avec la documentation actuelle, représente une garantie de la vraisemblable correctitude des représentations dessinées par Weiss en même temps qu'un document de premier ordre pour la connaissance de certains monuments depuis longtemps disparus (les maisons princières de Strehaia et Brâncoveni) ou remplacés (l'église de Bistrița, l'Evêché de Rimnicu Vilcea).

Les recherches en bibliothèque se sont avérées fécondes aussi dans le cas de Marica Grigorescu (*La tradition de Nicula et quelques exemples d'imagerie historique roumaine présents dans les collections de la Bibliothèque Albertine*). C'est ainsi qu'elle a découvert, alors qu'elle s'efforçait d'identifier l'auteur d'une gravure d'après l'icône de la « Vierge à l'Enfant » peinte dans le centre de Nicula, trois ouvrages de Johann Ernst Mansfeld conservés à la bibliothèque viennoise, représentatifs pour l'imagerie historique roumaine ; ce sont : un portrait du baron Samuel von Brukenenthal (1779), un portrait d'Alexandre Ypsilanti, prince de la Valachie (réalisé en 1781) et un double portrait représentant les héros du soulèvement paysan roumain de Transylvanie, Horea et Cloșca (réalisé en 1784).

La minutieuse démarche de Marin Bucur (*Les métamorphoses d'un faux dans « Les voyages » d'Aubry de La Motraye*) arriva à nier la valeur de document historique d'une planche considérée jusqu'à présent comme illustrative

pour l'histoire du costume de femme roumain. La pièce en question n'est qu'un plagiat, un truquage, rebaptisée pour la circonstance de l'épithète de « moldave » par La Motraye, d'après une gravure de Van Moor illustrant le volume de Ferriol *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*, Paris, 1714.

Le constant panchant de Marius Tătaru pour le XIX^e siècle (*Histoire et nostalgie romantiques : la « veduta » transylvanienne du XIX^e siècle*), égal par ailleurs à celui de Mihai Ispir (*Rhétorique et utopie dans l'architecture XIX^e en Roumanie*) s'est trouvé un suggestif reflet dans chacun de ces titres concernant le rapport entre l'image — entrevue sous l'espèce précise de « veduta » et, respectivement, de projet d'architecture — et les oscillations du goût à la dite époque. Dans les conditions d'un milieu culturel petit-bourgeois, caractéristique de la Transylvanie du temps, la « veduta » acquiert une force descriptive déterminée par le désir du public de reconnaître jusqu'à l'identité l'ambiance quotidienne où se déroulait son existence. Mais, sont rares les échos du romantisme tardif, la plupart des œuvres étant marquées, surtout, par l'empreinte du goût et du style appelés « Biedermeier ». Quant à l'architecture de Roumanie au XIX^e siècle, elle semble à Mihai Ispir avoir certain engouement pour le néoclassique — visible dans cette espèce de « rhétorique » tributaire du Baroque et, cas isolé, dans ce penchant à l'« utopique » décelés dans un projet de 1845 de l'architecte Jacob Melio pour le Théâtre National de Bucarest, tout autant que dans la pensée poétique de Heliade ; d'où le rapport établi par l'auteur entre l'image et les affinités de l'époque.

La question de goût artistique, encore trop peu examinée en Roumanie bien que l'on sache depuis longtemps combien il est fécond en suggestions, fit l'objet de la démarche de Amelia Pavel (*L'image-document et l'évolution du goût artistique en Roumanie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e*) qui se pencha notamment sur les arts graphiques pratiqués au confluent des deux siècles. Elle fit une subtile analyse des thèmes et modalités expressives, des relations immédiates ou médiatees avec les grands courants contemporains, de l'accueil ou au contraire du refus de certaines idées ou solutions, de tout cet ensemble d'aspects et faits qui se constituent en séries d'échelons de l'art imagé diffusé par les voies de communication de l'époque respective.

En partant du même moment capital, Magda Cărnei (*L'histoire comme expérimentation : la prospection de la tradition dans certaines poétiques plastiques de notre temps en Roumanie*) conduit sa démarche — dont l'objet est le thème historique même — jusqu'à nos jours en y définissant les tendances les plus évidentes : une mentalité académique ou pittoresque de l'événement historique, des formules rhétoriques-allégoriques ou romantiques, l'aptitude à transférer l'élément d'époque en différents registres et clés stylistiques. L'auteur remarqua aussi le goût actuel pour le montage ecclésiastique de syntagmes historiques variés en des structures du type « mosaïque », ce genre de solutions tant valables en peinture aussi bien qu'en sculpture et graphisme. Mais, de cette façon, la conception sur l'histoire change elle aussi, celle-ci devenant objet d'expérimentation visuelle subjective, les œuvres d'art concernées proposant — et intervenant avec — des synthèses plastiques d'un intérêt symbolique, véritables emblèmes visuels de la conscience contemporaine.



La multitude, la variété et la diversité des idées qui se sont détachées du grand nombre d'exposés présentés ont suscité, normalement d'ailleurs, un nombre aussi considérable de prises de parole, soit pour commenter la teneur des communications, soit pour y apporter de réelles contributions au domaine étudié.

Les modalités diverses utilisées pour aborder les sujets choisis, les rencontres sur le plan des idées ou, au contraire, les différences de vue, la richesse de l'information toute nouvelle ou bien l'inédit des discussions, des prises de paroles et finalement de tous les contextes présentés — alors même qu'il s'agissait d'aspects déjà connus — ont profité à chacun des participants, par un regain de connaissance et de compréhension, par des acquis d'un intérêt indiscutable.

Cette session prouva avec éclat que la recherche sur le thème si fructueux et si actuel de *Image — document de civilisation roumaine* — issu du binôme « Art-Histoire » —, satisfait dans une mesure égale aux aspirations et aux moyens des deux domaines qui, de cette manière, s'éclairaient mutuellement.

Tereza Sinigalia

JOURNÉES DE TRAVAUX À L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE BUCAREST (ÉDITION 1982)

L'année 1982 a vu se poursuivre la série des Journées de Travaux — initiées à l'Institut d'Histoire de l'Art en 1981, en reprenant ainsi une activité scientifique naguère traditionnelle. La sphère thématique des travaux et recherches présentés en 1982 cernait un vaste intervalle de l'histoire de l'art roumain, à partir du Haut Moyen Âge et jusqu'en pleine époque moderne.

La première des Journées avait comme thème la communication de résultats obtenus en répertoriant les peintures murales médiévales de Roumanie, action commencée en 1976 lorsqu'elle fut promue par la Direction du Patrimoine Culturel National et continuée sous la conduite du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste. Ce répertoire a été rédigé par une équipe de travail pluridisciplinaire comprenant, à part les historiens de l'art principalement requis, un philologue, un ingénieur chimiste, un criminaliste et un dessinateur.

En ouverture des travaux de la dite Journée, étaient présentées des *Considérations générales concernant l'organisation et les résultats de la première étape de l'inscription en répertoire des peintures*.

res murales médiévales de Roumanie. Le pr. Vasile Drăguț, sous la direction scientifique duquel s'était déroulée l'action, exposa les principes sur lesquels reposent la conception et la réalisation de cette première étape (menée jusqu'en 1450).

Ensuite, Andrei Aricescu expliqua le rôle et la place qui reviennent au répertoire des peintures murales dans le contexte plus large de l'Importance des répertoires des biens relevant du patrimoine culturel national.

Prenant à son tour la parole, Ion Istudor faisait certaines *Considérations sur la technique des peintures murales de Roumanie (jusqu'en 1450)*, avec application immédiate aux monuments étudiés durant la première étape du répertoire en question.

Dans son exposé, *Epigraphie et histoire de l'art*, Monica Breazu soulignait la nécessité d'étudier et de déchiffrer correctement les inscriptions murales; elle soutient sa thèse par des exemples concrets: l'église de Rimeți (1377), celle de Criscior (y établir les véritables relations de parenté entre les fondateurs) et celle de Leșnic (lecture de l'inscription murale en comparant avec des textes analogues de la littérature médiévale roumaine).

Lucian Ionescu décrivait certaines modalités spéciales de photographie, lesquelles facilitent la mise en évidence de fragments d'inscriptions effacées par le temps, dans un exposé sur *L'Application des méthodes de technique criminaliste au déchiffrement des inscriptions*.

Mioara Mocanu, en parlant des *Peintures de Leșnic*, proposait pour celles-ci une datation nouvelle — soit le milieu du XV^e siècle —, établie à la suite de recherches pratiquées avec des moyens d'analyse combinés. De même, pour les *Peintures murales de l'église de Peșteana — une interprétation stylistique et iconographique possible*, elle proposait la datation de l'ensemble des fresques au début du XIV^e siècle.

L'exposé de Liana Tugearu — *Un peintre roumain de 1377* — démontra l'importance d'une lecture correcte, par des moyens techniques modernes, de l'inscription partiellement effacée de l'église du monastère de Rimeți (1377), alors que les arguments linguistiques et logiques dans le contexte de l'image du *Tableau votif de l'église de Criscior (une nouvelle lecture)* ont conduit à l'établissement des relations de parenté des fondateurs du monument, confirmant la datation en 1411.

Anca Bratu, dans *Les peintures de Sînlămăria-Orlea. Interrogations et hypothèses*, reprenait le débat autour des principaux aspects de l'édifice: attribution de la fondation, identification de certaines scènes et provenance des auteurs des peintures murales datées à des époques différentes.

Deux mois après, avait lieu la seconde Journée de Travaux, laquelle se maintenait sur l'art médiéval.

C'est ainsi que Mihai Ispir (*Considérations sur la décoration dans l'architecture civile moldave. I. Époque d'Étienne le Grand*) s'est porté sur le décor en pierre sculptée de l'architecture militaire et civile des premiers trente ans du règne de ce prince moldave, après quoi il détailla le décor en céramique de l'extérieur et de l'intérieur. Il y voyait des rapports avec l'Europe du Centre et Occidentale et relevait le caractère unitaire de la décoration (en pierre aussi bien que céramique), tout en y faisant ressortir certains éléments héraldiques et des particularités locales de solution.

Tereza Sinigalia apportait de *Nouvelles données concernant le retable polyptique de Biertan* en partant des suggestions imposées par les résultats obtenus lors de la restauration de la célèbre pièce. L'analyse stylistique — directe et comparée — a permis à l'auteur d'avancer l'hypothèse que l'artisan principal du retable devait sa formation à un atelier attaché à l'ambiance artistique du Tyrol, et ce, vers la fin du XV^e siècle.

Au cours de la troisième Journée de l'année, Victor Eskenasy s'adressait toujours à la Transylvanie dans un exposé concernant *L'ensemble de monuments médiévaux de Suseni-Riu de Mori, dép. de Hunedoara (XIV^e—XVII^e siècles)*. Il présentait les résultats des fouilles archéologiques qu'il avait entreprises en 1981. C'est ainsi qu'il propose une nouvelle datation des premiers ouvrages de la forteresse de Colți (XV^e siècle), de l'église fondée par les knez Cindea (deuxième moitié du XV^e siècle) et des résidences nobiliaires du voisinage (commencement du XVI^e). Un nouveau relevé topographique a été effectué à l'occasion des dites fouilles.

Quatrième Journée, consacrée — entre autres — à un exposé de Răzvan Theodorescu, d'un caractère plus spécial puisqu'il avait trait à l'Antiquité dans la sphère des Lettres. Il s'agissait de *Quelques notes d'Eminescu sur l'art ancien*, comprises dans le mss. 2286 de la BARS (Bibl. de l'Acad. Roum.); elles constituent un matériel inédit — les réflexions du poète roumain sur l'art antique d'Égypte, de Grèce et de Rome, à la suite des cours fréquentés à l'Université de Berlin et de lectures personnelles s'y référant. Răzvan Theodorescu y identifiait les sources du texte éminescien (des lectures de Hegel sur l'esthétique et la philosophie de la religion) ainsi que les illustrations et ouvrages d'époque qui auraient pu l'inspirer dans ses notes, tels que les planches de l'album „Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien...”, Berlin 1849—1859, sous la direction du professeur C. R. Lepsius dont Eminescu avait précisément suivi les cours à l'époque de ses études universitaires berlinoises.

Cinquième et dernière Journée de l'année 1982: *Corneliu Michăilescu et les modalités de l'inspiration artistique moderne*, thème sur lequel Andrei Pintilie donne une interprétation toute nouvelle quant à ce représentant de l'avant-garde roumaine en peinture. L'auteur part des expériences entreprises par l'artiste en 1930 avec administration de mescaline. En analysant nombre de ses toiles, A. Pintilie a de plus essayé d'y déchiffrer une mythologie personnelle, si caractéristique de Corneliu Michăilescu, en prenant comme point de départ l'interprétation phénoménologique du concept de l'imaginaire.

L'art de l'entre-deux-guerres attirait aussi l'attention de Gheorghe Vida qui, dans son exposé *Nouveaux éléments par rapport aux années de formation de Mattis-Teutsch*, insistait sur les milieux munichois où ce peintre s'était formé; l'auteur y cherchait des suggestions formatives à partir desquelles son style se configura. Dans le contexte de l'avant-garde européenne, Gh. Vida examinait aussi les multiples relations de l'artiste roumain (plus exactement de Brașov) avec le cercle MA dirigé par Lajos Kassák, ainsi que son activité de sculpteur, celle-ci moins bien connue.

THE GENERAL ASSEMBLY OF CIHA AND THE INTERNATIONAL CONGRESS "ART AND REFORMATION" — EISENACH (DRG), 1982

The general assembly of the International History of Art Committee (CIHA) and the International Scientific Congress "Art and Reformation" took place in Eisenach, Thuringia (Democratic Republic of Germany), between the 6th and the 11th of September 1982. Dr. Răzvan Theodoreescu took part in the general assembly CIHA, as member of the International Committee and president of the Romanian National History of Art Committee.

The agenda of the general assembly included several topics referring to the preparing of the scientific assemblies and congresses for the years to come, and first of all, of the Congress which is to take place in September 1983, in Vienna.

The scientific congress was organized in the best terms by the National History of Art Committee from East Germany (prof. dr. Peter H. Feist), in cooperation with the History of Art department from the Karl Marx University in Leipzig (prof. dr. Ernst Ullmann). On the occasion of the "Luther Year", more than 50 lectures and papers belonging to experts from 19 European and American countries were assembled within a large programme. Romania was once more represented by dr. Răzvan Theodoreescu, who presented the conference "Princely Art and Patrician Art in Transylvania in the Epoch of the Reformation". The themes of the congress comprised at the same time methodological aspects, contributions to the history of art, architecture, painting, sculpture, art of manuscripts and of printing, iconographical aspects, including a vast period, from the medieval epoch up to the beginning of the 19th century.

On the occasion of these manifestations, the participants visited museums and monuments in Eisenach (the Wartburg castle) and Erfurt. The debates of the scientific congress "Art and Reformation" will be published by its organizers.

Răzvan Theodoreescu

THE SECOND CONGRESS OF THE INTERNATIONAL SOCIETY OF EUROPEAN ETHNOLOGY AND FOLKLORE — SUZDAL (USSR), OCTOBER 1982

After more than a decade (the first Congress took place in Paris in May 1972), the International Society of European Ethnography and Folklore gathered in its second Congress in Suzdal, USSR, between the 30th of September and the 6th of October 1982. The Soviet Organizing Committee, presided over by academician Yulian V. Bromley, director of the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR, suggested that the debates of the Congress should take place within the framework of ten specialized symposia, attended by a limited number of guests (15 research-workers), not exceeding 150. Each participant had to deliver a lecture. Some symposia were also attended by Soviet research-workers from Moscow as well as from other republican branches of the Academy: Leningrad, Kiev, Minsk, Chişinău, Riga, Erevan, Tbilisi, a.o. The participants were no more than 250. The organizing of each symposium, with a precisely formulated theme, as well as the exact establishing of all the participants and of the subjects to be discussed, provided a high professionalism to the Congress, an ample and direct debate.

The working atmosphere, the efficiency of the contributions and of the interventions, the prolonged discussions among specialists from different countries (all European countries and a few participants from the United States) imparted the Congress an adequate scientific level. The debates were preceded by a plenary meeting for

the opening of the Congress, on the 2nd of October 1982. Yulian V. Bromley, president of the Soviet Organizing Committee, welcomed the guests and emphasized the necessity of the comparative study of European folk cultures, as well as of the contemporary epoch; he also pointed out the wide range of the European Congress and the diversity of the disciplines involved in the research of folk culture: ethnography, ethnology, cultural and social anthropology, sociology, demography, linguistics, archeology, history, physical anthropology.

The president of the International Society of Ethnology and Folklore, Jean Cuisenier, director of the Arts and Folk Traditions Museum in Paris, spoke about the ten years elapsed since the first Congress in Paris and about the unsuccessful attempts to hold a new Congress in Romania and Yugoslavia. He thanked the USSR for accepting and succeeding in organizing the second Congress. The speaker recalled the numerous conflicts and difficulties of the Europeans, underlining the ethnologists' duty to take part in the peaceful solving of these contradictions. Mr. Cuisenier emphasized the increased attachment of the Europeans for the local cultures, against the standardizing tendencies of the industrial and post-industrial era. The strategy of the ethnographic research in the following decade has to be based on the selection of the most important subjects, such as oral literature, rural architecture, folk medicine. Jean Cuisenier was followed by K. V. Cistov from Leningrad, who spoke on behalf of the Academy of Sciences.

In the plenary meeting reports were then presented: Jean Cuisenier (France) and V. Arutinian (USSR) on the "New Tendencies in the Cultural Development in the Epoch of the Scientific and Technological Revolution"; Bringeus (Sweden) on "Ethnologia Europaea" review; B. Bratanić (Yugoslavia) and S. I. Bruk (USSR) on the Euro

pean Ethnological Atlas; Y. V. Bromley (USSR) on the three volumes regarding the Ethnography of the Eastern, Western and Southern Slavians (the first volume being in press at the date); V. Frolec (Czechoslovakia) on the International Carpathian Balkan Committee; R. Weinhold (German D.R.) on the "Demos" review; Tekla Demeter (USA) on the activity of the Epical and Lyrical Songs Committee and I. Krisza (Hungary) on the activity of the same committee, which held 13 international meetings.

The activity of the 10 symposia took place on the 3rd and 4th of October. The problems discussed were as follows: 1st Symposium – Stability and change in the cultural systems of the European contemporary countries; 2nd Symposium – Urban ethnography, problems and methodology; 3rd Symposium – European regional and local communities, general and particular; 4th Symposium – Ethno-cultural and ethno-demographic processes in Europe after World War II; 5th Symposium – The problems of historical and ethnological cartography; 6th Symposium – Interaction between the European cultures and those of other continents; 7th Symposium – Calendar and domestic customs and rites; 8th Symposium – Problems of general ethnology; 9th Symposium – Ethno-génesis and ethnic history in Europe on the basis of ethnologic and folklore materials; 10th Symposium – The modern folklore of the European nations, its forms and conditionings.

On behalf of Romania, Nicolae Dunăre (3rd Symposium), Paul Petrescu and Ion Vlăduțiu (5th Symposium), Zamfira Mihail (6th Symposium), Radu Maier, Germina Comănici, and Răzvan Ciucă (7th Symposium) participated with communications. The other socialist countries were represented by 10 Bulgarians, 11 Hungarians, 11 Czechs, 12 East Germans, 10 Yugoslavians, 8 Poles and some 150 Soviet citizens.

At the 5th Symposium – which I attended – 15 papers were presented, of particular interest for the Romanians' present preoccupations, related to the elaboration of the Ethnographical Atlas of Romania. Here are their titles, in the order they were presented: B. Bratanić (Yugoslavia) – The Ethnological Atlas of Europe and of the neighbouring areas (the Middle Orient and North Africa); Alexander Fenton (Great Britain, Scotland) – The history of the ethnographical cartography in Europe; K. Kolsrud (Norway) – Typology and cartography; S. Kovacevicova (Slovakia) – The Ethnographical Atlas of Slovakia; Paul Petrescu (Romania) – The main themes and the stage of work at the Ethnographical Atlas of Romania; Ion Vlăduțiu (Romania) – Problems of the Ethnographical Atlas of Romania; Attila Kovacs-Pallady (Hungary) – The history of cartography in Hungary; N. V. Slighina (USSR) – On regional cartography (Baltic countries); Solomon Bruk (USSR) – Problems in the making up of the historical-ethnographic atlases in USSR; N. Gavriluc and T. Kosmina (USSR) – Ethno-regional changes in Ukraine at the end of the 19th century and at the middle of the 20th century; L. Molcianova (USSR) – Historical and ethnographical cartography in solving the problem of ethnogenesis; L. Markova and M. Marunecici (USSR) – The complex shapes of houses and the method of their mapping in the Ethno-

graphic Atlas of the Moldavian Soviet Socialist Republic; N. Andreianov (USSR) – The non-sedentary population of Europe; M. Berzina (USSR) – Problems of ethnical cartography.

The papers were grouped, according to their subject matters, in papers mainly dealing with theoretic and methodologic problems (Bratanić, Berzina, Kolsrud, Molcianova), historical problems (Fenton, Kovacs-Pallady) and theoretical-applied problems (most of them presenting the results of national efforts for ethnographical cartography). There followed friendly discussions.

The Romanian papers were appreciated, as they emphasized the progress in the elaboration of the Ethnographical Atlas of Romania, which is in an advanced stage (about 100 ethnographical maps have already been drawn).

In the evening of the 3rd of October, Y. V. Bromley presented in a plenary meeting an interesting paper regarding the main tendencies of the ethno-national processes in the USSR, based on ethno-demographic and statistics studies extended to the USSR scale. The paper revealed the modern orientation of Soviet ethnography, which also approaches the sociological problem, direction given by the managing of the Moscow Ethnographical Institute.

In the evening of the 4th of October 1982, the general assembly of the International Society of European Ethnology and Folklore confirmed the decisions taken in a meeting of the Administrative Council of ISEF attended by three representatives of each country. The bureau component increased to 7 members, as follows: president, Bringeus (Sweden); vice-presidents, Y. V. Bromley (USSR) and J. Cuisenier (France); general secretary, Ronaldson (Sweden); cashier (vacant); a member responsible for the relations with international organizations, Gellner (Great Britain); a member responsible for the relations with publications, especially with "Ethnologia Europaea" (vacant). They also admitted the increase of the number of Council members from 15 to 35, which means one representative for each European country. For some countries with elderly members, a younger representative was elected, also excepting the countries with 2 nationalities (Belgium). The representatives of Ukraine and Byelorussia, as well as those of Ireland, Iceland, Turkey, Albania, of the United States of America and of Canada were also included. The places of Switzerland, Spain, Portugal and Denmark remained vacant, as they did not participate in the Congress. Paul Petrescu was elected as representative of Romania.

Several honorary members were elected, out of which we mention Mihai Pop (Romania), B. Bratanić (Yugoslavia), Vasil Marinov (Bulgaria).

The programme of the Congress was supplemented with folklore shows and trips to the numerous medieval monuments in Suzdal and Vladimir, as well as with ethnographic films.

The Congress took place in a friendly atmosphere, the main preoccupation being that of giving a new impulse to European ethnographical research, as its cultural unity is a major reality. The Congress was organized in the best conditions by Soviet colleagues, in the spirit of their traditional hospitality.

Paul Petrescu

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE CAMIL RESSU.
 PEINTURE ET DESSIN, Musée de l'Art de la
 République Socialiste de Roumanie, Bucarest,
 1981—1982. Catalogue de Doina Schobel
 (214 p., 283 ill.)

Une ample exposition rétrospective CAMIL RESSU, mettant de nouveau en cause un œuvre qui traversa la première moitié de notre siècle, est sans doute un événement. Un événement, parce qu'une rétrospective offre toujours la possibilité de voir, réunis, les ouvrages de début et ceux des dernières années d'un artiste, d'y saisir la cohérence intime de l'œuvre intégral — au-delà des fluctuations inhérentes à tout processus d'élaboration d'un style propre —, d'y discerner, plus clairement encore du fait qu'ils se projettent sur la toile de fond de l'œuvre étalé en son entier, les problèmes qui préoccupèrent le créateur. Si c'est bien cela que l'on prétend et que l'on attend d'une rétrospective, alors assurément la rétrospective CAMIL RESSU répondit à ces aspirations.

Le moment d'affirmation de Ressu dans la peinture roumaine se rattache à son expérience de Vlaici, décisive tant sous le rapport du style que de l'iconographie. Les toiles qu'il y a peintes entre 1909 et 1913 constituent une première étape unitaire ayant vivement impressionné la critique du temps. C'est alors que Ressu imposa dans l'art roumain un nouveau modèle iconographique du paysan, modèle qui s'opposait de façon polémique aux images sentimentales et mièvres des paysans d'« opérette » qui abondaient dans la peinture de l'époque. Le contact avec le village a signifié à la fois pour Ressu la découverte de l'expression artistique populaire. Le résultat immédiat de cette découverte sera l'introduction d'éléments primitifs dans la synthèse qu'il s'efforce d'élaborer en sa peinture. C'était, à ce moment de son activité créative, un processus que Theodor Enescu a longuement et minutieusement analysé dans la monographie consacrée au peintre (v. *Camil Ressu*, Editions de l'Académie de la R. S. de Roumanie, 1958).

L'exposition nous offrait donc de la dite période un ample groupe de toiles représentatives, parmi lesquelles *Mamă cu copil* (Mère et enfant), *În reculegere* (Recueillement), *Liniste pioasă* (Calme pieux), *Mocanii* (Les bergers *mocani*), *Peisaj din Vlaici* (Paysage de Vlaici) etc. Evidemment, l'exposition n'omettait pas d'accrocher à la cimaise sa vaste composition *Înmormintarea la țară* (Enterrement à la campagne) — celle qui, exposée en 1912 au Salon Officiel, avait éveillé l'intérêt général — en lui joignant maintenant les œuvres qui l'avaient préparée et nous offrant ainsi la possibilité de pénétrer dans le « laboratoire » de création de l'artiste. Véritable condensé des préoccupations l'ayant travaillé jusqu'alors, *Enterrement à la campagne* affirme l'orientation future de son évolution : l'homme et la vérité de la vie — objectifs primordiaux de ses recherches et qui, tout naturellement, dirigèrent sa pensée artistique vers la composition, la vision monumentale, la construction — se constituent progressivement en programme conceptif, chose qui ressort clairement si l'on envisage aussi son autre toile d'envergure, *Academia Terasă* (l'Académie Terrasse), qui est en quelque sorte un pendant de la précédente, en illustrant dans un ambitieux portrait collectif

quelques-unes des figures les plus connues de la vie artistique bucarestoise du temps.

La vocation de portraitiste de Camil Ressu, affirmée de bonne heure, ne s'est pas démentie tout au long de sa carrière. Le don qu'il a eu de sonder une physionomie, de lire en profondeur un caractère et une psychologie, au-delà de la surface, de son aspect purement épidermique, ce don l'exposition le met en valeur par une série de portraits — les uns très connus, d'autres moins, mais de toute manière remis à cette occasion dans le circuit public en les rassemblant de différentes collections privées. Depuis les portraits de Ștefan Luchian (1912), du fameux collectionneur Zambaccian et du père de celui-ci, de Nina Arbore, du poète Ion Minulescu ou de l'écrivain M. Sadoveanu (1950) et jusqu'à ces portraits de femmes — teintés d'une certaine note mondaine tout en évitant la complaisance et les concessions au goût du bénéficiaire — ou à ses vigoureux autoportraits, l'exposition nous a offert un riche matériel pour mieux comprendre le genre dans lequel le talent de Camil Ressu avait trouvé son expression la plus authentique.

Enfin, une ample section comprenait les dessins de l'artiste et des reproductions de son graphisme à caractère socio-politique, pratiqué au cours de sa jeunesse et répandu à travers les journaux de l'époque.

Accompagnée d'un catalogue bien rédigé par Doina Schobel, avec une chronologie détaillée et significative pour connaître non seulement la biographie du peintre mais aussi sa présence dans la vie artistique de son temps, la rétrospective CAMIL RESSU a satisfait à sa mission de ramener dans la conscience du public l'œuvre d'un des plus importants maîtres de la peinture roumaine du XX^e siècle.

Ioana Vlasiu

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES

Il en est des expositions comme des crus vinicoles : les années se suivent mais ne se ressemblent pas, ni pour la quantité, ni pour la qualité. On peut considérer que l'année 1982, succédant à une période abondante et parfois exceptionnellement riche en manifestations artistiques, aura été une année moyenne.



C'est, comme de coutume, le XX^e siècle qui a fourni aux initiateurs d'expositions la matière la plus copieuse et l'occasion de montrer plusieurs des ensembles notables qui ont été présentés au cours de l'année.

Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a exposé un ensemble important et complexe qui, sous le titre *Léger et l'esprit moderne*, évoquait un moment significatif de la culture et de l'art à l'époque de l'entre-deux-guerres ; l'exposition répondait à une conception large des choses, car elle privilégiait la France tout en jetant des regards sur les pays étrangers, elle donnait une place centrale à Léger tout en mettant en lumière d'autres créateurs, elle montrait essentiellement des œuvres d'art tout en les situant dans un environnement culturel. Elle ne se bornait pas à présenter un choix d'objets, mais elle avait valeur démonstrative, car elle s'appuyait sur une analyse précise du phénomène auquel elle était consacrée et elle s'efforçait d'en faire comprendre le déroulement ; le gros catalogue¹, riche de textes et d'images était bien la démonstration et restera un instrument précieux pour la connaissance d'un courant capital de l'art moderne.

D'autres expositions importantes tissaient des liens plus ou moins étroits entre l'art et la littérature. La Bibliothèque Nationale a honoré, à l'occasion du centenaire de sa naissance, *Jean Giraudoux*, en une vaste exposition où, à côté des textes, l'art était largement présent, à propos surtout des mises en scène de son théâtre. Le Centre Beaubourg, lui, a montré, pour commémorer le trentième anniversaire de sa mort, *Eluard et ses amis peintres* ; comme Eluard a été étroitement mêlé aux manifestations successives de l'activité artistique de son temps, il était naturel que l'exposition présentât des œuvres des cubistes, de Dada et surtout du surréalisme, même si l'insertion de l'écrivain dans ce dernier mouvement a été parfois orageuse ; l'exposition donnait l'occasion de regarder sous un angle nouveau des œuvres souvent importantes et bien connues.

Parmi les expositions consacrées spécialement à un artiste, certaines ont été aussi d'une large portée. Le Centre culturel du Marais a réuni un ensemble substantiel de peintures de *Picasso*, provenant de la collection de sa veuve, Jacqueline, où les belles œuvres étaient nombreuses et où l'on remarquait notamment celles qu'elle avait elle-même inspirées et celles qui avaient pour thème les toréadors. L'exposition *Hommage à G. Braque* du Centre Beaubourg n'était pas davantage une véritable rétrospective, mais elle montrait, d'une part, le vaste ensemble des papiers collés, et, d'autre part, les œuvres des collections publiques françaises, parmi lesquelles les peintures de l'époque cubiste étaient particulièrement nom-

breuses ; l'exposition était de belle qualité et la série des papiers collés, notamment, laissait une impression de grande et noble perfection. Le Centre Beaubourg a consacré une autre de ses grandes expositions au peintre américain *Jackson Pollock*, qui est, comme on sait, la figure de proue de l'art des États-Unis dans la période de l'après-guerre ; très au fait de l'apport moderne européen, il a su l'assimiler et s'en dégager, en affirmant avec autorité une manière nouvelle de peindre où s'est exprimé le génie de l'Amérique ; l'exposition, abondante et diverse, permettait de suivre la démarche de Pollock durant une carrière malheureusement abrégée par sa mort tragique en 1956 ; l'imposant catalogue², riche d'images, d'études et de documents, permet une approche précise et détaillée de la vie, de l'activité et de l'art d'un peintre qui demeure une des personnalités marquantes de l'art contemporain. C'est aussi au Centre Beaubourg que s'est tenue une autre exposition d'importance, la rétrospective consacrée à *Yves Tanguy* ; elle permettait de prendre une vue d'ensemble de l'œuvre d'un des maîtres du surréalisme, dont on connaissait assez mal les créations de jeunesse et celles des dernières années ; son apport au mouvement surréaliste a été décisif et empreint d'une originalité certaine, et une telle rétrospective, qu'accompagnait un catalogue³ bien documenté et largement illustré, était très opportune.

Beaucoup d'autres expositions, fort diverses et même disparates, ont installé le XX^e siècle sur les cimaises parisiennes ; inégales, naturellement, en importance et en intérêt, elles ont quelquefois heureusement marqué l'année. Parmi les manifestations d'ensemble, celle de la galerie Schmit était digne d'attention, réunissant sous le titre *Pour mon plaisir* un bel ensemble de peintures des XIX^e et XX^e siècles. Une exposition importante était *L'éclatement de l'impressionnisme* au Musée du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye ; elle évoquait, à travers des œuvres bien choisies et parfois notables, les moments et les aspects d'un mouvement important qui a agité d'une manière décisive la peinture française au tournant du siècle. Intéressante aussi, à l'Institut néerlandais, *Mondrian et l'Ecole de La Haye*, qui montrait comment la peinture de Mondrian s'est nourrie, mais en la transformant, de la tradition hollandaise récente incarnée par le groupe des peintres de La Haye. C'est après la dernière guerre que s'est développé, brièvement, en Hollande, en Belgique et au Danemark, le mouvement *Cobra*, dont le Musée d'art moderne de la Ville de Paris présentait des témoins, significatifs de la liberté et de la spontanéité de ses artistes. L'art de l'affiche a suscité quelques expositions : à la Bibliothèque Nationale, *Les Affiches de Mai 68* ; au Musée des deux guerres mondiales, *Affiches et imageries russes 1914-1921* ; à la Bibliothèque Forney, *Objets-Réalisme. Affiches suisses 1905-1950*. La photographie a tenu sa place, avec *Photo-Réalisme « dix ans après »* à la galerie Isy Brachot, qui évoquait la photographie américaine des années 70, et surtout avec les deux expositions de l'Institut Goethe, *La Photographie Artistique en Allemagne vers 1900* et *La Photographie sous la République de Weimar*, qui proposaient deux panoramas significatifs, illustrant dans la diversité de leurs aspects deux moments importants de la floraison de la photographie en Allemagne. La sculpture a eu sa part avec l'exposition *Le Bronze* à la galerie

Bernheim Jeune, tandis que l'art des verriers s'offrait avec diversité dans la double exposition du Musée des arts décoratifs, *New Glass et Verriers français contemporains*. L'architecture, elle aussi, a été présente, dans les deux expositions organisées à l'occasion du Festival d'automne : celle de l'Ecole des Beaux-Arts *La modernité : un projet inachevé* était plus malaisée à appréhender que celle de l'Institut français d'architecture *La construction moderne*, mais toutes deux voulaient apporter des éléments de réflexion critique sur ce que peut être aujourd'hui la modernité en architecture. L'architecture tenait large place dans une exposition d'un type assez particulier présentée au Centre Beaubourg, *Environnement quotidien en Chine*, qui présentait des problèmes divers et montrait notamment, par des exemples précis, la rencontre de la tradition et de la modernité dans l'architecture chinoise d'aujourd'hui.

Les manifestations périodiques des Salons sont à mi-chemin entre les expositions d'ensemble et les expositions individuelles. Le *Salon des Indépendants* a présenté, outre ses nombreux sociétaires, une sélection importante de peintres naïfs, dont le caractère international accroissait l'intérêt. La *Biennale Formes Humaines*, tout en montrant ses sculpteurs habituels, rendait hommage à Joseph Bernard et accueillait un groupe significatif de sculpteurs yougoslaves contemporains. Le *Salon d'Automne* ajoutait à ses propres artistes un hommage à Chabaud et une rétrospective assez ample de Rouault. Au *Salon de Montrouge*, qui comportait un bon choix d'artistes contemporains, un hommage important était rendu à Kupka.

Parmi les expositions individuelles, la part des peintres était naturellement la plus grande et certaines d'entre elles s'imposaient, sinon par l'ampleur de leur contenu, du moins par l'importance des artistes : c'est ainsi que la galerie Dina Vierny a montré un ensemble nourri de dessins de *Matisse*, dont la qualité était souvent fort belle et dont l'éventail chronologique très large permettait de bien suivre le parcours d'un des plus grands dessinateurs de tous les temps ; *G. Braque et la Mythologie* était l'occasion, pour la galerie Louise Leiris, de présenter un riche ensemble d'œuvres illustrant un ordre de thème qui occupa dans la production de Braque aux années 30 une place privilégiée, et la réunion de ces œuvres diverses apportait une contribution très éclairante à la connaissance de son art ; la Fondation Nationale des arts graphiques et plastiques a évoqué la figure d'un autre maître du cubisme, *Albert Gleizes*, en exposant les œuvres léguées à l'Etat par sa veuve, et, si les périodes anciennes étaient moins largement représentées que d'autres, l'ensemble comportait beaucoup d'œuvres de qualité et permettait une bonne approche d'un des adeptes du cubisme qui ont le plus significativement réfléchi sur leur art ; à l'Hôtel de Ville de Paris, c'est à un peintre notable de l'entre-deux-guerres, *Pascin*, qu'un hommage était rendu, et cette réunion assez ample de peintures et de dessins permettait de revaloriser un artiste qui a été trop négligé depuis la dernière guerre et qui était une personnalité très douée, sans laquelle il manquerait quelque chose d'irremplaçable à la peinture parisienne des années 20. D'autres peintres encore seraient à citer. Le Centre culturel égyptien a rappelé le souvenir de *G. H. Sabbagh*, que son origine égyptienne n'a pas empêché de s'intégrer

à la culture française et qui occupa lui aussi une place notable dans le Paris de l'entre-deux-guerres. La galerie de la Seita a présenté un ensemble important de lithographies de *Bram van Velde* données par l'artiste à la Bibliothèque Nationale, tandis que son frère *Geer van Velde* était honoré par deux expositions, une plus ample au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, une autre, plus restreinte mais de belle qualité, à la galerie Louis Carré. C'est un autre Hollandais, *Pyke Koch*, un des maîtres du néo-réalisme, qu'a fait connaître, opportunément, l'Institut néerlandais. Au théâtre d'Ivry était présenté la Chilien *Matta*, tandis qu'on voyait l'Américain *Joe Downing* à la galerie Vellint, le Yougoslave *Gvozdo* au Centre culturel yougoslave et l'Italien *Stefano Lo Cicero* à la Chambre de commerce italienne. Et il faudrait encore mentionner *Jean-Pierre Vielfaure* au Centre Pablo Neruda de Corbeil, *Michel Ciry* à la galerie Alain Daune, *Yannick Vu* à la galerie Isy Brachot, *Prévert* et ses collages à la Bibliothèque Nationale, les peintures de *Varlin* à la galerie Claude Bernard et les Psycho-sites de *Jean Dubuffet* à la galerie Jeanne Bucher.

La sculpture a tenu dans les expositions individuelles une place notable, grâce à la présence d'artistes importants : *Paul Landowski* a été honoré par le centre culturel de Boulogne-Billancourt ; *Robert Wlérick* a fait l'objet, au Musée Rodin, d'une ample rétrospective, où s'affirmait avec autorité le grand talent d'un artiste qui a travaillé dans le sens de la tradition, mais avec liberté, avec sûreté et avec une sensibilité personnelle ; *Léopold Kretz* a exposé un choix intéressant d'œuvres au Centre Kodak-Pathé à Vincennes ; la galerie Claude Bernard a accueilli des témoins significatifs de l'art fort original de *Roel D'Haese*, tandis que la galerie Louis Carré montrait un ensemble, lui aussi très original, d'œuvres raffinées d'*Elienne Hajdu* ; l'Institut néerlandais proposait des sculptures et des dessins de *David van de Kop* et, enfin, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris exposait des fontaines et autres œuvres de *Pol Bury*. C'est un photographe, fort séduisant, *Puyo*, qu'a présenté la Bibliothèque Forney. Les artistes graphiques ont tenu une place restreinte mais bien marquée : au Forum des Halles était rassemblé un ensemble savoureux du grand caricaturiste *Dubout* ; le Musée de l'affiche a célébré l'art, lui aussi savoureux, de *Savignac* ; à la Monnaie, enfin, s'est tenue une exposition d'un ton plus sérieux mais de haute qualité, une rétrospective d'*André Jacquemin*, qui témoignait avec ampleur de l'art d'un des maîtres de la gravure contemporaine et en montrait la richesse et la diversité.



Parmi les siècles passés, c'est le XIX^e qui a eu le plus souvent la faveur des organisateurs d'expositions, mais cette prééminence a été surtout quantitative, car il n'a guère suscité qu'une exposition vraiment importante, celle de *Fantin-Latour* au Grand Palais : elle a permis de mettre à sa juste place l'œuvre d'un maître trop longtemps négligé, qui, sans être un des hérauts de la peinture de ce grand siècle de l'art français, appartient tout de même à la lignée des maîtres ; l'exposition était assez ample pour permettre de la saisir dans la variété de ses techniques — peinture, dessin, lithographie — et dans la diversité de ses thèmes, portraits, natures-mortes, composi-

tions « musicales » ou légendaires ; elles montraient des œuvres qui étaient parfois de haute qualité et dont certaines peuvent être comptées parmi les tableaux majeurs du siècle ; un imposant catalogue⁴, très documenté, bien illustré et enrichi d'études précises, restera comme un précieux moyen d'approche de la personnalité attachante de Fantin-Latour. D'autres maîtres, plus ou moins importants, du XIX^e siècle ont retenu l'attention, mais pour des expositions partielles : au Musée du Louvre, le Cabinet des dessins a montré un ensemble très important de dessins de Delacroix pour donner l'occasion de *Revoir Delacroix* ; le Département des peintures, lui, a présenté une série d'œuvres et de documents autour de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, permettant ainsi — comme auparavant pour d'autres œuvres — de prendre une connaissance approfondie de ce tableau majeur⁵ ; c'est par des dessins sur le thème d'*Ugolin* que le Musée Rodin a évoqué le grand sculpteur auquel il est consacré, à travers une figure importante de la Porte de l'Enfer ; le Musée Carnavalet a choisi de montrer un ensemble fort plaisant de *Dessins parisiens de Giovanni Boldini*. D'autres expositions ont été consacrées à des personnages étrangers par eux-mêmes aux arts : le Musée postal a évoqué *Eiffel et son temps*, c'est-à-dire une figure touchant à la fois à l'industrie et à l'art, puisqu'on doit à cet ingénieur, notamment, la Tour Eiffel ; le Musée du Luxembourg a rendu un *Hommage à Léon Gambetta*, qui retraçait l'existence du grand homme d'Etat à travers des œuvres d'art et des documents ; l'Institut Goethe a évoqué par un ensemble intéressant d'œuvres et de documents *Goethe et la France*. D'autres expositions, enfin, illustraient des thèmes généraux. L'année 1982 s'est intéressée à l'importance de menus événements de la vie quotidienne et de leur résonance dans la presse ou dans les autres moyens de communication : le Musée des arts et traditions populaires a présenté, pour illustrer *Le fait divers*, un ensemble important et varié qui faisait ressortir d'une façon très vivante tous les aspects d'un domaine proche de la sensibilité populaire et significatif pour la connaissance des mentalités⁶ ; la galerie de la Seita, plus modestement, a montré *Les canards illustrés du 19^e siècle*, c'est-à-dire les feuilles illustrées relatant les faits divers et vendues à la criée. C'est un autre aspect de la vie de la rue que laissait voir le Centre culturel de Boulogne-Billancourt en allant à *la rencontre des enseignes*. Les tissus précieux, eux, se retrouvaient au Musée des arts décoratifs dans *L'art en soie* et surtout au Musée du costume, où ont été montrés successivement *La mode du châle cachemire en France*, riche de jolies pièces, et *Uniformes civils, cérémonial, circonstances*. L'architecture a eu sa part à l'Ecole des Beaux-Arts avec les envois académiques *Paris—Rome—Athènes*. La peinture, enfin, s'est manifestée au Musée Hébert dans *Musiciennes du silence*, qui rassemblaient de séduisantes œuvres « musicales » d'Hébert et d'autres peintres, et au Petit Palais, qui présentait un choix d'*Impressionnistes américains*.

L'époque classique et baroque a été moins abondante, mais plus riche en manifestations importantes. Certaines d'entre elles se situaient entre l'art et l'histoire : *Naissance de la Louisiane*, aux Archives Nationales, évoquait les aspects divers d'un événement important de l'expansion française et l'art n'en était pas absent, car elle montrait les réalisations architecturales menées à bien sur

place, ainsi que les répercussions de cet événement sur la création artistique en France ; au Petit Palais, *L'art du XVII^e siècle dans les Carmels de France* comptait peu d'œuvres de grande qualité, mais portait témoignage sur la vie d'un ordre religieux important ; l'art était prépondérant, lui dans l'exposition du Musée Carnavalet *De la place Louis XV à la place de la Concorde*, car, non seulement il servait à illustrer les grands faits historiques dont ce lieu avait été le théâtre, mais il s'incarnait dans une suite d'événements architecturaux de haute qualité qui avaient marqué l'existence de la place. C'est la peinture française qui a suscité les expositions les plus importantes : au Musée du Louvre, le Cabinet des dessins a présenté *L'atelier de Desportes*, c'est-à-dire l'ensemble des peintures et dessins laissés à sa mort par l'artiste et recueillis par la Manufacture de Sèvres, un ensemble très divers par ses thèmes — paysages, animaux, plantes, natures-mortes, compositions décoratives — et fort libre et très vivant dans son art⁷ ; en même temps, le Grand Palais offrait une ample rétrospective de *J. B. Oudry*, qui permettait de voir en lui un peintre plus divers qu'on ne le pense d'habitude, car elle montrait que son activité ne s'était pas bornée à peindre des animaux, mais s'était étendue à la grande décoration en tapisserie, à l'illustration, au portrait, au paysage⁸. Une des manifestations les plus importantes de l'année a montré, au Grand Palais, *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines* : c'est à une époque récente que les collectionneurs et surtout les musées américains se sont intéressés à la peinture française du XVII^e siècle, mais ils l'ont fait largement, en privilégiant d'ailleurs la première partie du siècle, qui a été effectivement un des grands moments de la peinture française ; l'exposition comptait un certain nombre de chefs d'œuvre de l'art français de ce temps et apportait une contribution enrichie par un catalogue amplement documenté et illustré, qui accueillait les reproductions de l'ensemble des œuvres appartenant aux collections publiques américaines, même lorsqu'elles ne figuraient pas à l'exposition⁹. Les écoles étrangères n'ont pas été absentes de la série des expositions consacrées à la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles : L'Institut néerlandais a montré, sous le titre *La volière imaginaire*, des aquarelles d'oiseaux du Hollandais Aert Schouman et, surtout, le Petit Palais a présenté *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo*, exposition un peu inégale mais riche en belles pièces¹⁰.

Le XVI^e siècle a suscité deux expositions notables : au Musée Jacquemart-André, celle du *Codex Hammer* montrait un des manuscrits les plus importants de Léonard de Vinci ; le Musée du Louvre, lui, présentait *Le XVI^e siècle florentin au Louvre*, c'est-à-dire l'ensemble des tableaux appartenant à ses collections (Léonard de Vinci mis à part), qui ont été restaurés ces dernières années et comptant quelques pièces notables¹¹. La fin du Moyen-Age était présente à la Bibliothèque Nationale avec *La gravure avant Dürer. Ecoles du Nord. 1440—1500* ; une des œuvres insignes du Moyen-Age italien, *Le Crucifix de Cimabué*, a été présentée au Musée du Louvre après qu'une savante restauration eût réparé, autant que faire se pouvait, les dégâts de la désastreuse inondation florentine de 1966 ; c'est au sauvetage d'objets plus modestes qu'était liée l'exposition 1981. *Bilan d'une année de recherche archéologique à Saint-Denis*, mais ces objets faisaient

revivre certains aspects du passé lointain d'un lieu célèbre; au Musée des monuments français, *La peinture murale romaine de la Picardie à la Normandie* s'appuyait elle aussi sur des fouilles archéologiques, dans une autre région de France; c'est l'art d'un foyer étranger prestigieux de la civilisation médiévale, l'Irlande, qu'évoquait au Grand Palais l'exposition *Trésors d'Irlande*, à travers une série précieuse de belles œuvres, où l'orfèvrerie et l'enluminure tenait la place essentielle. L'exposition *Naissance de l'écriture* conduisait bien au-delà du Moyen-Age, jusqu'à l'époque des origines de la civilisation; elle permettait de suivre, à travers un nombre considérable de pièces, les vicissitudes de la formation de l'écriture dans les diverses régions du Proche-Orient; le catalogue, très documenté et largement illustré, demeurera un irremplaçable moyen de connaissance¹².



Il resterait, pour compléter la revue des expositions parisiennes de 1982, à citer un certain nombre de manifestations qui se situaient en dehors du domaine jusqu'ici parcouru. Beaucoup d'entre elles s'étendaient sur une longue suite de siècles. C'est ainsi que le Grand Palais s'est ouvert *Au pays de la toison d'or. Art ancien de Géorgie soviétique*, montrant de précieux objets échelonnés de la Préhistoire à la fin du Moyen-Age, qui permettaient de suivre l'évolution mouvementée d'une civilisation qui a pris durant cette longue période des visages fort divers. On peut en dire autant de l'exposition *De Carthage à Kairouan* au Petit Palais, qui évoquait deux mille ans d'art et d'histoire en Tunisie. Le Centre culturel de Boulogne-

Billancourt nous a promené aussi à travers les siècles avec son exposition *Le tapis*; de même l'exposition *Bacchanales et chèvre-pieds* au Musée Bourdelle, centrée sur un thème précis, qui a rencontré souvent, depuis l'antiquité, la faveur des artistes. Les expositions du Musée d'art et d'essai, qui montrent des objets tirés des réserves des musées français, ont touché des époques très diverses: on y a vu notamment, en même temps ou successivement, *Picasso, l'atelier du sculpteur, F. de Sauley et la Terre Sainte, Aspects de l'art napolitain au XVII^e siècle, Emar: un royaume sur l'Euphrate au temps des Hittites, Paysages photographiés par George Shaw (1818-1904)*. Le Petit Palais présentait la *Collection Thyssen-Bornemisza. Maîtres anciens*, qui a accueilli des œuvres échelonnées du Moyen-Age au XVIII^e siècle, et nombre d'entre elles offraient, pour les diverses écoles européennes, des exemples significatifs, témoignant d'un large souci d'éclectisme¹³. D'autres expositions, enfin, manifestaient la pérennité des traditions à travers les siècles: c'était le cas, au Musée des arts décoratifs, de *Sura Dji. Visages et racines du Zaïre*, ou, au Musée de l'Homme, de *Chypre. Les travaux et les jours*, riche en œuvres d'art populaire souvent de belle qualité; c'est aussi la permanence d'une tradition que laissaient voir, à la galerie Janette Ostier, *Art bouddhique japonais. XII^e-XIX^e siècles*, ou, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Cinq grands peintres chinois. La tradition au XX^e siècle*; cette dernière exposition témoignait que les vicissitudes de l'histoire n'empêchent pas la continuité de l'art.

René Jullian

¹ *Léger et l'esprit moderne*; 1 vol. in 4^o, 558 p., nbr. ill.

² *Jackson Pollock*; 1 vol. gr. in 4^o, 420 p., nbr. ill.

³ *Yves Tanguy*; 1 vol. in 4^o, 239 p., nbr. ill.

⁴ *Fantini-Latour*; 1 vol. in 4^o, 360 p. (151 n^{os}), pl. en couleurs, 151 ill. en noir.

⁵ *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*; 1 vol. petit in 8^o, 76 p. (82 n^{os}), nbr. ill.

⁶ *Le fait divers*; 1 vol. in 8, 166 p. (291 n^{os}), nbr. ill.

⁷ *L'atelier de Desportes*; 1 vol. in 4^o, 145 p. (146 n^{os}), nbr. ill.

⁸ *J. B. Oudry*; 1 vol. in 4^o, 287 p. (152 n^{os}), pl. en couleurs, nbr. ill. en noir.

⁹ *La peinture française du XVII^e siècle dans les collections américaines*; 1 vol. in 4, 397 p. (124 n^{os}), pl. en couleurs, nbr. ill. en noir.

¹⁰ *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo*; 1 vol. in 4^o, 179 p. (95 n^{os}), pl. en couleurs, nbr. pl. ill. en noir.

¹¹ *Le XVI^e siècle florentin au Louvre*; 1 vol. petit in 8^o, 76 p. (44 n^{os}), nbr. ill.

¹² *Naissance de l'écriture*; 1 vol. in 4, 383p. (313 n^{os}), pl. en couleurs, nbr. ill. en noir.

¹³ *Collection Thyssen-Bornemisza. Maîtres anciens*; 1 vol. in 4^o, 115 p. (59 n^{os}, 59 pl. en couleurs).

Notes

VASILE DRĂGUȚ, *Arta românească* (Romanian Art), București, Meridiane Publishing House, 1982, 519 p., 983 photos.

Thanks to the Meridiane Publishing House, *Romanian Art*, in two volumes, has recently appeared. Due to prof. Vasile Drăguț, the first volume follows the creation of art on the Romanian territory up to 1800; the second one — signed by Vasile Florea — continues with the 19th and 20th centuries. Thematically and chronologically associated, and following the components of the mentioned creation — architecture, sculpture, painting, graphics, decorative and applied arts — each work remains independent by its contents, means of investigation and synthesis.

The first volume, which forms the object of the present review, has some defining features. It begins with two chapters which synthesize the evolution of arts on the Romanian territory during prehistory and antiquity, including a part of the migrations period, up to the first written documents attesting the Romanian people as an independent entity in the South-East European area. In this period — namely the 9th century — the author establishes, with good reason, the beginnings of the Romanian medieval art he analyses in the main phases of its evolution — the 9th-12th centuries, the 13th, 14th, and 15th centuries (p. 71—212). The second part of the work covers the 16th, 17th and 18th centuries under the title "Romanian art between medieval and modern", which characterizes and delimits judiciously the content of the new phase in comparison with the previous one.

Unlike former syntheses — where the material is put in order for each of the historical provinces — Transylvania, Walachia, Moldavia — and without turning about or blurring the zonal or regional characteristics, the author has chosen the chronological criterion and the exposition on genres — architecture (military, civilian, ecclesiastic), sculpture, painting, embroidery, miniature, the art of metals and furniture. This double criterion — chronological and according to genres of creation — though more difficult than the usual one, on historical provinces — permits the Romanian art to be analysed as a whole, on the entire area inhabited by the Romanians. This analysis explains and points out common elements, interferences and loans from one province to another, in other words the unitary concepts of this art, independent of the boundaries which had existed in an epoch or another. At the same time, the typological traits, characteristic of a certain zone, province or period, are shown with the same attention and details.

Certainly, a chronological division — on centuries — is not always superposed on the main phases of creation, some of them containing the end of one century as well as the beginning of a new one — for instance the Brâncoveanu period, c. 1680—c. 1730. But this fact did not hinder the author in trying to define the evolution of each period of about 100 years. The formulations, motto-like (at the beginning of the chapters) represent, in fact, the conclusions of the research, express the dynamics of creation and define the major meanings of the evolution of each period. These formulations are: the dawn of the feudal

art (the 9th-12th centuries); great confluences (the 13th century); assimilations and synthesis (the 14th century); the maturity of the artistic achievements (the 15th century) — all of them included in "The Romanian Medieval Art". The next phase, "between medieval and modern", contains: Byzantium after Byzantium; the dawn of the national unity (the 16th century); humanism and modernity; when the books were written for all the Romanians (the 17th century); urban baroque and rural baroque; the artisans announce a new epoch (the 18th century).

The perspective of the volume is European: the Romanian art has developed as a component part of the artistic creation on the continent, in the characteristic ways of South-East Europe. Every phase presents the correlations, relations, interferences either with the art of Byzantine tradition, or with the Central European one, with the Ottoman art or with that of the Near and Middle East. Such confluences are found and interfere, as a rule, in the same period. This perspective results from the geographical position of the Romanian land — real cross-road area between great zones of the continent —, but mainly from the capacity of the Romanian society — as the author emphasizes — of selecting, reconsidering, combining, in a synthesis of recognized originality, components picked up from the mentioned great areas of artistic creation.

As besides Romanians, in the Transylvanian regions there settled Magyars, Szeklers and Saxons, the art of these cohabiting nationalities is always present, in all the chapters, beginning with the 13th century up to 1800, and in each genre, from the architecture to the decorative arts. The volume points out carefully the interferences due to this very meeting of different traditions and styles of the European art, by the cohabiting, for hundreds of years, of Romanians with Magyars, Szeklers, Saxons and Swabians.

How does the joining of the mentioned criteria of research reflect in the exposition? Let's follow the 14th century painting (pages 116—130). It begins in Transylvania with the Romanian foundations of Sîntă Marie Orlea (1311), Strei Singior-

giu (1313—1314, painter Teofil), Peșteana; then it continues in Walachia — at Corbii de Piatră and the foundation St. Nicholas of Curtea de Argeș; again in Transylvania, at Rimeț (painter Mihul from Crișul Alb), Crișcior (where the votive painting represents the Romanian voivode Bălea and his wife Vișa), Leșnic (built thanks to the knez Dobre Românul). We go further in Walachia again, at the important ensemble of Cozia, and back in Transylvania, analysing the Gothic-style works of the German and Magyar Catholic communities: Homorod, Mălincrav, Ghelința, Sintana de Mureș, Vlaha, Sinpetru, but also Strei, a Romanian foundation.

For the following epochs, for which the documents begin to be more frequent, the analysis goes on in the same way, from one zone to another, demonstrating that “on the map of the country white spots in the artistic creation do not exist, as there was no single historical epoch void of the noble mark of the works of art” (page 7).

The synthesis of prof. Vasile Drăguț is the first one in the specialised literature that gathers in a single volume a thousand years of art in Romania — from the 9th century up to 1800 — in all its manifestations. The thorough research of the author on the spot and the main results of the Romanian and foreign experts (especially Germans and Magyars) are included. The works are examined for their message of creation, of beauty, and, at the same time, for the opening they give to the social, economic and technological realities, to the sphere of ideas and mentalities, which are implicitly comprised in a work of art. That is why the author usually utilizes the written documents in order to complement the artistic reality, as the latter is also used to understand the society of the respective epoch, when the official documents are too laconic. It must also be pointed out that the detailed analysis, numerous in each chapter, joins the more general characterizations, which, as a rule, precede the demonstrations and help their understanding. Examples of such characterizations: the painting in the 15th century (p. 180); for the 16th century, pages 215, 221, 227—228, 232—233, 238, 240, 250—251, 253, 255, 261—263, 269—270, 275, 282, etc.; the fortified architecture of the 17th century, p. 325—335, and the ecclesiastic one, p. 347—348; the importance of Matei Basarab's epoch (1632—1654) for architecture and painting, p. 357—362 and 387—389; the remarkable vitality of the artistic creation in Constantin Brâncoveanu's reign (1688—1714), p. 364—367, 370—372, 392—

398; the evolution of architecture, p. 419—420, 422—423, 427—429 and of painting, p. 460—462, in the 18th century, etc.

In the volume of prof. Vasile Drăguț, the text and image are mingled. There are in all 983 black and white and coloured photos, drawings and plans, about 1.89 for each page, many of them very little known. Text and image are comprised in a remarkable presentation, for which congratulations are to be expressed to the Meridiane Publishing House (the volume has also a selective bibliography, notes and an index).

There will appear, of course, some interpretations and different conclusions, there will exist touches and controversies will go on with this book, as with any work where analysis joins synthesis, where the recomposition of some images and the formulation of the conclusions mean selection, hierarchy, options. The volume urges on continuing researches on several directions: the graphic presentation of the printed book in the 16th—17th centuries; the Armenian art, the Moslem one and the art of the Hebrew communities in the Romanian countries in the mentioned period; the correlation of the artistic phenomena with the ideas and mentalities of one epoch or another; a larger usage of architecture, of painting, of decorative arts as historical documents... Some formulations should be added nuances or revised. For instance: instead of “feudal society — feudal summits” (page 419), it should be better to utilize “nobiliary society — nobiliary summits”, a concept closer to the reality of the 17th—18th centuries.



After the syntheses due to Gheorghe Balș, N. Ghika-Budești, Nicolae Iorga, prof. architect Grigore Ionescu, George Oprescu, Ion D. Ștefănescu — all of them analysing architecture, other art spheres or certain historical provinces; after professor Virgil Vătășianu's monumental work (I, up to 1526), the volume of the art historian prof. Vasile Drăguț, volume of methodical analysis and ample synthesis, marks a date, defines and represents an epoch in the study of the Romanian art. The publication — before long — of the complete translations in English, German and French — thanks again to the Meridiane Publishing House — will offer to the experts and art lovers from many countries the results of the Romanian research.

Dinu C. Giurescu

GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor* (L'architecture en Roumanie à travers les siècles), Bucarest, Ed. Academiei, 1982, 711 p., 489 ill., résumé en anglais, index des noms et toponymes

En 1934, le jeune, alors, architecte Grigore Ionescu était distingué par un compétent jury de spécialité dont faisaient partie Gheorghe Balș et Nicolae Ghika-Budești, du prix de la Société des Architectes Roumains pour le premier ouvrage de synthèse sur l'histoire de l'architecture en Roumanie. Publié en 1937 sous le titre *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri pînă la*

1900 (Histoire de l'architecture roumaine depuis les premiers temps à 1900), l'ouvrage avait le grand mérite de réunir en un seul volume toutes les informations de base concernant les principaux monuments d'architecture de Roumanie, tout en proposant une simple mais sûre interprétation de l'évolution historique — qualité d'ailleurs relevée par Nicolae Iorga dans la préface qu'il avait bien voulu rédiger et qui constituait d'emblée une véritable homologation de l'ouvrage en question.

Les années qui suivirent représentent pour Grigore Ionescu un temps ininterrompu de brillante activité d'enseignement en sa qualité de professeur titulaire à la chaire d'Histoire de l'Architecture

à l'Institut « Ion Mincu » de Bucarest. En 1938, il publiait *Ghidul istoric-artistice al oraşului Bucureşti* (Guide historique et artistique de Bucarest) et en 1939 il faisait paraître une sommaire monographie de la ville de Curtea de Argeş dont il reconstituait ainsi l'histoire à travers ses monuments. Tout au long des années ultérieures, l'autorité du professeur et chercheur d'histoire de l'architecture en Roumanie a fait de Grigore Ionescu un véritable symbole de l'effort visant à connaître l'art de construire en ce pays ; son autorité s'est vue renforcée à certain moment de sa carrière par sa qualité de directeur à la Direction des Monuments Historiques, fonction qu'il a détenue de 1963 à 1966. En publiant les volumes *Arhitectura populară românească* (L'architecture populaire roumaine) — Bucarest, 1957, nouvelle édition revue en 1971 —, *Istoria arhitecturii în România* (Histoire de l'architecture en Roumanie) — Bucarest, I — II, 1963 — 1965 —, *Arhitectura în România în perioada 1944 — 1969* (L'architecture en Roumanie de 1944 à 1969) — Bucarest, 1969 —, *Histoire de l'architecture en Roumanie de la pré-histoire à nos jours*, Bucarest 1972, le pr. Grigore Ionescu a rehaussé davantage encore son prestige de principal monographe de l'architecture médiévale roumaine. Plus d'une fois présent, en cette qualité, à divers congrès et sessions scientifiques du pays et de l'étranger, son verbe a toujours eu du poids, étant chaque fois suivi avec le respect dû à un spécialiste de notoriété.

Et maintenant, plus exactement en 1982, vient de paraître — tel un couronnement de ses efforts dans la recherche — le volume *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor* (L'architecture en Roumanie, à travers les siècles), Bucarest, Editions de l'Académie, 711 p., 489 ill., résumé en anglais, index des noms et des lieux.

La première partie de l'ouvrage a le caractère marqué d'une reconstitution archéologique, étant consacrée à la préhistoire, en commençant avec le néolithique, pour continuer avec l'âge du bronze, l'âge du fer et accorder une attention toute spéciale à l'architecture gète-dace et daco-romaine ; les dernières sections de ce chapitre traitent de « l'âge obscur » des migrations barbares, jusqu'au VIII^e siècle. À relever que la présence, en ce vaste chapitre, des sites et des monuments connus à la suite des fouilles archéologiques — portées à jour — a un caractère démonstratif, anticipant l'évolution ultérieure de la grande architecture dans les Principautés Roumaines.

La seconde partie du volume est consacrée à l'architecture populaire roumaine — matière ayant fait l'objet de recherches suivies de la part du pr. Grigore Ionescu. Dans les pages qu'il lui consacre à présent il fait valoir les arguments d'unité, de continuité et de profonde originalité du fond d'architecture traditionnel existant dans les milieux ruraux de Roumanie. Ses analyses d'ordre technique — mettant en évidence le mode caractéristique d'utilisation du bois comme matériau de construction dans l'architecture traditionnelle — sont corrélées avec des analyses d'ordre formel, dans l'intention manifeste de souligner la beauté de cette architecture comme une constante à travers de nombreux siècles d'histoire roumaine, devenue un fond d'inspiration et de référence pour un considérable nombre de célèbres édifices du Moyen Âge et, ensuite, de l'âge moderne et contemporain.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, réservée à l'architecture médiévale, le lecteur retrouve

un assez grand nombre d'idées comprises dans les ouvrages antérieurs de l'auteur mais qui, cette fois, à l'occasion de cette synthèse, acquièrent un surplus de clarté. Il convient de souligner le soin permanent avec lequel le pr. Grigore Ionescu suit et établit les rapports de cause à effet entre les moyens et techniques de construction d'une part et les formes représentatives de la période historique considérée, d'autre part. En même temps, il examine les diverses confluences stylistiques européennes et — assurément pas en dernière instance — l'inconfusable originalité des synthèses locales identifiées soit par le truchement de monuments d'exception, soit — notamment — par les contributions dues à des époques bien définies, comme le sont celle d'Etienne le Grand ou celle de Constantin Brâncoveanu.

L'époque moderne — qui fait l'objet de la quatrième partie de l'ouvrage — offre à l'auteur l'occasion d'une intéressante analyse du phénomène de reconstruction des villes de Roumanie par suite des modifications économiques et sociales, directement reliées celles-là à l'émancipation de la société dont les jalons s'échelonnent sur tout le XIX^e siècle, à partir de la révolte dirigée par Tudor Vladimirescu (1821), en passant par la révolution de 1848, l'Union des Principautés (1859) et finissant par la Guerre d'Indépendance (1877). La rupture d'avec la tradition de l'architecture médiévale est présentée tant sous son côté positif — comme la préface d'un entier processus de modernisation — que sous son côté négatif, dans la perspective d'un eclectisme poussé jusqu'à la confusion par la conjugaison, souvent incohérente, de styles européens d'importation — néoclassicisme, néogothique, romantisme de types divers. S'opposant aux tendances d'euro-péanisation à tout prix, les efforts de l'architecte Ion Mincu, visant à récupérer un style national de vieille tradition, sont appréciés à leur valeur, ce qui n'empêche pas l'auteur de dénoncer en même temps le danger d'un enkystement et d'un cantonnement dans un style provincial au parfum vétuste.

L'architecture XX^e siècle est présente dans le cadre de deux sections distinctes, l'une jusqu'en 1944, la seconde jusqu'en 1980. Le pr. Grigore Ionescu — lui-même un très bon architecte constructeur, auteur de nombreux édifices de référence — examine minutieusement et d'un œil critique le devenir de l'architecture roumaine contemporaine, soulignant à cette occasion la nécessité de conserver aux villes du pays leur personnalité particulière, les nouveaux bâtiments devant s'encadrer de manière harmonieuse dans les ensembles urbains préexistants. Adeptes de la fonction culturelle que peut avoir la rue, le pr. Ionescu déchiffre attentivement les caractères des ensembles urbains réalisés au cours des dernières années et signale aux architectes auteurs de projets les réussites autant que les aspects non résolus jusqu'à présent, en témoignant d'un permanent souci de voir assurer à l'habitat le potentiel requis à satisfaire son rôle fonctionnel, pratique, ainsi que la capacité virtuelle de le déterminer spirituellement. Ce n'est que par l'intermédiaire de pareilles qualités qu'un édifice et, à plus forte raison, un ensemble constitué peuvent devenir des éléments de bénéfice référence pour l'avenir.

Œuvre de maturité, véritable condensé d'une longue et impressionnante expérience professionnelle, l'ouvrage du pr. Grigore Ionescu est destiné

à occuper désormais une place de choix et d'autorité scientifique dans le cadre de n'importe quelle bibliographie concernant l'histoire de l'architecture roumaine. Écrit clairement, dans un style qui exclut les équivoques, jouissant d'un copieux matériel illustratif, le volume *Arhitectura României*

de-a lungul veacurilor (L'architecture en Roumanie à travers les siècles) doit être salué comme l'un des principaux événements éditoriaux de l'année 1982.

Vasile Drăguț

ANCA POP-BRATU, *Pictura murală maramureșeană* (La peinture murale au Maramureș), Bucarest, Ed. Meridiane, 1982, 136 p., dessins et fig. dans le texte, 93 photographies en noir et en couleurs, résumé en français.

C'est un ample ouvrage qui reconsidère dans une perspective toute nouvelle la peinture des églises en bois du Maramureș (fin XVII^e siècle — début XIX^e). Celivre — que seulement deux ouvrages de caractère monographique¹ ont précédé, concernant, comme le volume dont nous nous occupons ici, les églises strictement situées dans la dépression du Maramureș — peut être tenu pour une première synthèse où un matériel connu est structuré selon d'autres critères. L'auteur ne vise plus à présenter chronologiquement ou par régions de petite étendue les ensembles peints, mais concentre son attention sur le phénomène artistique, en groupant les monuments suivant la sphère d'influence dont relèvent les peintres. Les titres mêmes des trois chapitres essentiels du livre dévoilent son intention : « Les maîtres-peintres et les interférences stylistiques. Le filon postbyzantin », « L'influence du baroque » et « L'ecclésiastisme ».

Au-delà du fait qu'elle repertorie minutieusement les peintures et qu'elle complète le matériel iconographique existant, le mérite de l'auteur réside dans l'analyse des œuvres suivant le dit critère, ce qui l'amène à reconsidérer la peinture d'église au Maramureș en tant que résultat normal de la capacité de réception et de création des artisans de l'endroit. Ceux-ci ont en effet emprunté des formes à l'art postbyzantin ou baroque en les remodelant toutefois dans une vision de synthèse avec des éléments de la zone qui illustraient les réalités des lieux. Ont ainsi été créées des œuvres d'une grande originalité, fortement marquées par l'empreinte du goût, de « la mode » et des aspirations de la collectivité villageoise dont faisaient d'ailleurs partie et les peintres et les fondateurs des églises en question.

L'analyse des peintures des églises du Maramureș révèle à l'auteur la coexistence de structures stylistiques diverses et l'aide à établir avec davantage de précision le moment de la peinture d'ensembles non datés par des inscriptions et les attributions à tel ou tel peintre d'icônes non signées, considérées jusqu'à présent comme le résultat du travail d'anonymes.

L'auteur examine les peintures de tradition postbyzantine en suivant de près le mode dont les artistes du Maramureș ont assimilé et interprété dans l'esprit de l'art paysan les influences immédiates de la peinture moldave ou indirectes de l'art postérieur à l'époque de Constantin Brâncoveanu non moins traditionnel. L'activité des peintres populaires du Maramureș a évolué parallèlement à celle des ateliers analogues des milieux ruraux situés au nord des Carpates, en Ukraine sous-carpatique, en Slovaquie orientale et en Pologne méridionale. Au travers d'une

analyse nuancée et de fines observations, l'auteur cerne la personnalité des maîtres-peintres Alexandru Ponehalschi², Radu Munteanu³ et de l'anonyme de Cuhea (Bogdan-Vodă)⁴, en révélant avec exactitude l'originalité de chacun : le caractère narratif et le style linéaire du premier, le caractère absolument rustique des peintures et le goût pour le décoratif du second et l'attachement à l'iconographie postbyzantine, à l'art baroque et aux motifs décoratifs propres à l'ornementation brancovan, du troisième.

L'auteur considère que le peintre de l'église de Cuhea avait été amené de Pologne où « une longue tradition de l'art byzantin interférait déjà des influences occidentales baroques » (p. 56). Elle attire l'attention sur le fait que l'ensemble de peinture murale de Cuhea (1754) est « le seul à être réalisé sur la commande d'un *kłtor* unique, Pan Vasili Samplonțai (Săpințanu) » (p. 50) et, à la fois, le seul où apparaît le portrait de celui-ci, peint sur un panneau mobile et posé dans la nef tout à côté du siège du noble seigneur, à la différence des autres églises où les représentations des fondateurs manquent, les commanditaires étant plusieurs, parfois même toute une communauté villageoise. L'absence de portraits votifs dans la peinture du Maramureș est un phénomène spécifiquement local qui, par cela même, aurait mérité un peu plus de relations.

Avec Alexandru Ponehalschi on aurait pu toucher un autre aspect, celui qui tient de la mentalité : originaire de l'endroit, membre de la collectivité villageoise respective, il se considère parfois peintre-donateur, comme le prouvent les inscriptions trouvées sur deux icônes peintes de sa main, fait qui témoigne de l'indissoluble unité qui existait entre les membres de la collectivité dont faisaient partie, dans une égale mesure et les artisans peintres et les commanditaires des œuvres réalisées par ceux-là⁵.

Radu Munteanu, originaire d'Ungureni (Lăpuș), est une importante figure parmi les peintres de tradition postbyzantine mais, en limitant strictement la recherche sur les églises du Maramureș, son œuvre reste fragmentaire et l'on ne peut se rendre compte de l'évolution de son style, la plupart des églises qu'il a peintes se trouvant dans le Lăpuș⁶.

La plus notable contribution d'Anca Pop-Bratu — celle qui, par ailleurs, confère à son livre un degré supérieur d'originalité — nous semble être la réévaluation de la peinture d'influence baroque.

A la suite de sa pertinente analyse, cette peinture, considérée par plusieurs comme décadente, se profile en tant que fruit du travail créateur des peintres du Maramureș qui se sont entendus à adapter aux exigences de l'époque et des commanditaires les formes décoratives luxuriantes du baroque. Pénétré au Maramureș, explique l'auteur, par la filière orthodoxe, des zones qui par l'entremise de la Pologne avaient déjà accepté le baroque — le cas de l'Ukraine occidentale et de la

Moldavie —, le « monumental baroque » se transforma en cette contrée dans un « fragile rococo » qui, débarrassé de la profonde teneur baroque, exprimait « le goût d'un groupe social de condition moyenne, témoignant des aspirations au faste disproportionnées avec ses modestes possibilités de les réaliser ». Anca Pop-Bratu remarque, par la suite qu'« au-delà d'une relative ouverture et d'une faculté de réception de la société locale aux ondes lui apportant les mutations survenues dans le goût et la sensibilité artistique de l'époque, l'instauration de la mentalité baroque entre les sobres cadres de la tradition postbyzantine allait demeurer superficielle » (p. 58).

L'étude surprend tous les caractères du style de Toader Hodor, de Vișeu-de-Mijloc, le peintre qui a travaillé à Cornești, Birsana (1806), Văleni (1807) et Nănești (1809); de plus, l'étude fait valoir le peu de fragments de peinture gardés dans les sanctuaires des églises de Budești (Josani) et Glod, dûs au peintre Ioan Opriș. Quant à Ioan Plohod de Dragomirești, l'auteur le place au rang des peintres qui au début du XIX^e siècle pratiquaient un art composé d'éléments hétéroclite, étant influencés par la peinture occidentale. Aussi, les églises de Rozavlea (env. 1825) et de Șieu peintes par celui-ci, ainsi que d'autres ensembles muraux peints par des artistes considérés anonymes (par exemple à Poienile Izei, 1794, à Dragomirești ou Săliște)⁷, font-ils à juste titre l'objet du chapitre « L'ecclésiastique ».

Anca Pop-Bratu saisit et accentue à plusieurs reprises le caractère moralisateur et didactique de l'iconographie, « qui s'exprime par une simplification du programme, réduit presque exclusivement au parallélisme du Vieux et du Nouveau Testament, et par une prédilection pour les thèmes eschatologiques », tout en mettant sans cesse en évidence la permanente participation des collectivités de la zone « aux confrontations idéologiques de l'époque, balançant entre la position

concessive adoptée par l'esprit de la Contre-Réforme... et la position critique de la Réforme, doctrines qui se disputaient la primauté sur le territoire du Maramureș ». Mais, qu'advenait-il dans tout cela de l'Orthodoxie? Ce n'est qu'au passage que l'auteur mentionne la politique d'encouragement de l'Orthodoxie, pratiquée par Pan Vasili Samplonțai ainsi que les liens avec les centres orthodoxes voisins; mais elle ne nous informe pas sur la résistance des habitants, sur l'effort collectif entrepris par les prêtres, diacres, copistes, peintres et paysans qui, ensemble, luttèrent pour se maintenir dans la religion de leurs ancêtres après que l'évêché roumain orthodoxe du Maramureș fût supprimé en 1740, la contrée passant sous la juridiction de l'évêché ruthène gréco-catholique de Muncaci⁸. Il aurait fallu, nous semble-t-il, insister quelque peu sur l'interprétation de l'iconographie sous ces rapports, la simple énumération de certains thèmes ou détails — encore que joints à de sommaires explications entre parenthèses ou dans des notes en bas de page — n'étant pas suffisante⁹.

Par contre, voici une excellente étude de style que nous a donnée Anca Pop-Bratu en même temps qu'une très précise hiérarchisation des valeurs. Son propre style, suggestif, anime les peintures mises en cause et rend leur compréhension plus facile grâce aux déroulements iconographiques particulièrement utiles et très minutieusement conçus, grâce aux dessins en marge qui, tout naturellement, engagent le dialogue avec le texte, et, pour finir, grâce aux reproductions soigneusement choisies qui composent un véritable album non seulement attrayant mais aussi nécessaire.

Le livre est une incontestable contribution et se place dignement dans le cadre de la littérature de spécialité concernant l'art médiéval roumain.

Ecalerina Cincheza-Bucule

¹ Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, n. *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXXIV, fasc. 107—110, 1941 et I. D. Ștefănescu *Arta veche a Maramureșului*, Bucarest, 1968.

² On y analyse, à part de nombreuses icônes, les ensembles peints dans les églises de Călinești (Căieni), 1754; l'iconostase, cependant, datée du 2 mai 1752 a donc été peinte deux années avant le reste (N.d.A.); Budești (Susani), 1760; Ieud, (autour de 1782). Une importante partie de ce chapitre est consacrée à l'évolution stylistique du maître-peintre Ponehalschi, telle qu'elle ressort de la peinture des iconostases de Călinești (Căieni); Sirbi (Susani), 1760; Budești (Susani), 1760; Desești, 1780, celle-ci lui étant attribuée maintenant pour la première fois, et Ieud — vers 1782.

³ L'auteur de l'ensemble mural de l'église du village de Desești (1780).

⁴ Les 33 années d'activité ininterrompue de ce peintre dans la vallée du Cosău et aux alentours nous oblige à le localiser en cette zone (1751, l'icône de la « Vierge à l'Enfant », 89 × 62 cm, à Birsana, qu'Anca Pop-Bratu lui attribue également — 1784, l'icône de la « Vierge à l'Enfant », 85 × 65 cm, à Desești).

⁵ Sur une icône provenant de l'église de Vișeu-de-Mijloc et se trouvant aujourd'hui au Musée de Sighetu Marmației, l'auteur souligne dans l'inscription: « Seigneur Jésus Christ, cette offrande de ma part, moi l'humble pêcheur peintre Alexa, pour Ton saint nom... », et sur l'icône impériale de l'église du village Mănăstirea représentant le Christ Pantocrator, la prière adressée à Jésus pour l'absolution des péchés s'achève par ces mots: « et que Dieu pardonne aussi au peintre Alexa le pêcheur et à Elena, afin qu'il leur soit venu en aide », à la différence de l'inscription de l'autre l'icône qui donne aussi le nom du donateur de l'icône respective. Ponehalschi et son épouse Elena font don à l'église de Berbești qu'il a peinte, d'une cloche (information recueillie par Anca Pop-Bratu de Ion Bîrlea, voir note 102, p. 23, dans le livre de celle-ci).

⁶ Ungureni, narthex, 1782; Rogoz, l'église des Saints Archanges Michel et Gabriel, 1785; les deux églises de Dobric, 1798—1800. Fait en tout remarquable, en peignant le narthex de l'église de son village natal, le peintre a fait aussi son autoportrait, en se représentant debout, de front, portant l'église sur sa tête. L'inscription qui y

est jointe spécifie : « moi, le misérable peintre ». Voir Ecaterina Cincheza-Buculei, *Citeva date noi despre meşterii bisericii de lemn din Maramureş, secolul al XVIII-lea (Tara Lăpuşului)*, in SCIA, seria Arta plastică, tome 27, 1980, p. 30–31, fig. 7–8.

⁷ Sur l'iconostase de l'église des Băleni, à Sălişte, on pouvait encore lire à un moment donné : « Ioan[Plohod?] de Dragomireşti, 1817, avril 27 ». Sur l'iconostase de l'église de Poienile Izei se trouve l'inscription : « Peinte en l'an du Christ 1793, au temps du Très-Haut empereur François, achevée au mois de juillet, en 5. Par Pl(oh)o(d) G[h](eo)rg[h]ie Dragumiresci ». Ce Gheorghe, semble-t-il, a aussi été l'auteur des peintures de l'église de son propre village (la ressemblance de style entre la peinture de l'église de Dragomireşti et celle de Poienile Izei a été remarquée par Anca Pop-Bratu). On se trouve donc devant une famille

KLAUS PETER HEUSEL, ELLEN SCHMIDT, HANS VOSS, *Zur Holzarchitektur in der Maramureş. Beispiel aus Budeşti und Rogoz*, Bericht 6, Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main, 66 p., 23 photos, 10 drawing boards, 2 maps.

The book is the result of a trip in Maramureş, in summer 1976, within the framework of a specializing course presided by prof. Hans Voss for the students from Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main, action realized in cooperation with the Institute of Fine Arts "Ioan Andreescu" in Cluj-Napoca.

A very didactic achievement, the volume is a kind of a model of fieldwork in a European zone the authors have known before only by bibliographical means, which they considered insufficient, having in view the originality and the importance of the Maramureş architecture and its paradoxical absence from syntheses treating the problems of the rural wooden constructions in Europe in general and in Eastern Europe in particular.

The three authors did not intend to exhaust all the aspects of this important chapter of art, with profound historical and social implications that they only mention. What they decided to be their aim — and they have attained, from their point of view — is, on one hand, to direct the Occidentals' attention to the values of the rural civilization of Maramureş, and on the other hand, to analyze two categories of wooden constructions: the peasant house and the church.

As a method of tackling the theme, the authors have chosen to join the commentary based on the bibliographical information and the fieldwork, proper marked by a certain experience in observing, noting and systematizing the assembled data.

The plan of the volume is quite simple. It begins with an "Introduction" which points out several historical moments and some conditions that marked the evolution of the different ethnographic areas, and a chapter of general considerations on "Peasant architecture in Romania", followed by the analysis of the main problem: the wooden architecture in Maramureş, the peasant house and its functions, its constructive methods and decorative forms; the church, its form and function, its constructive systems. Two chapters

de peintres d'église et ce qu'il convient de souligner c'est que le style de ces maîtres-peintres n'a pas fait école dans le Maramureş, son influence se limitant aux membres de cette seule famille.

⁸ Al. Cziplé, *Documente privitoare la episcopia din Maramureş*, Bucarest, 1916, doc. 108, 116.

⁹ La fréquence de thèmes comme « La lutte de Nestor avec Lie » ou « La vision de Saint Pierre d'Alexandrie » — présent tant dans la peinture des sanctuaires que dans la nef —, l'introduction dans l'iconographie d'épisodes de la « Vie de Saint Jean le Nouveau de Suceava » ou de la non-mentionnée scène où Saint Nicolas présente au Christ le roi serbe Ştefan Dečanski (la peinture des absides des églises de Călineşti [Căieni] et Ieud) la représentation — presque sans exception — du costume dérivé de l'uniforme des hussards lorsqu'il s'agit de personnages négatifs tels que Lie, etc.

are assigned to the objet analysis: a house from Budeşti, considered typical, and two churches from Rogoz (dating from the 17th and 18th century). The last chapter, "Basic forms of the Romanian architecture", is due to prof. Virgil Salvanu from Cluj-Napoca.

Generally, the research technique was carefully directed, but the analysis of the phenomena is nevertheless unsatisfactory. For instance, the determinism involving only the conditions of relief, climate and vegetation for a certain type of architecture (the Maramureş type in particular), without any historical and social conditionings, which contribute to the existence of the historical and ethnographic Maramureş as distinct entities, is not sufficient, as it does not explain anything. On the other hand, although the Introduction contains some references to other ethnographic areas, the lack of knowledge of the authors hinders them to realize, on one hand a vision of the whole, and on the other hand an exact observing of the particular in Maramureş. The absence of a specialised bibliography in foreign languages is also a problem. The information was obtained indirectly and the research-workers were unable to verify the opinions they received at the same time with the strict information (one of the deficiencies of the volume is the absence of a critical apparatus and of a bibliography).

Travelling through villages and prolonged halts in Budeşti and Rogoz have resulted in the registering of some exact and keen observations, of a certain subtlety, occasioning comparisons with other European areas and checking of opinions. The references to the Germanic or Scandinavian world — pointing out similitudes as well as distinct differences — are very interesting. The observation that "the usual similarities between Maramureş and Scandinavia are false, being an effect of a superficial vision" is exemplified by the analysis of the constructive system, which proves to be completely different, leading to different aesthetic effects.

One of the important chapters of the volume is that regarding the shape and the functions of the peasant house. The starting point for studying the inside of the house — no matter how many rooms it includes (from 1 to 4) — is considered the place of the hearth and the functions polarized around it: cooking, inhabiting, sleeping, working,

storing. The interdependence of these functions forms the basis of establishing the connections between the constructed volume and the surrounding space, namely between the house proper, the porch and the garden (between the closed, half-opened and opened space), connection also seen as a reflex of the millenary relation between the human being and the surrounding nature.

In the analysis of the churches, the idea of their origin in the peasant wooden house comes again and again like a leit-motif. The authors try to outline an evolution of the church from the atypical construction with religious purposes (a simple house) through the type without a spire, to the characteristic construction dominated by the more or less high spire. From this evolutive draft possibilities of dating could be foreseen, based on the examination of the organic relation between the church and the spire. This idea, clearly taken over, is contradicted by the observation that the materials resist differently in time, therefore that a discussion on the original shape, which frequently we do not know exactly, is called for. Practically, as today there are no churches without spire in Maramureş and knowing the custom of replacing deteriorated beams, such attempts of dating seem impossible to us, as they can easily lead to mistaken conclusions.

The last chapter, already mentioned, introduces (in a drawing board and a table) the results of a structural analysis having as basic terms the technical method for building the walls, the existence of the spire and its spatial relations with the church, the characteristic elements in the decoration of the spire. Interesting in itself, the attempt

is not sufficiently explicit in intention (appearing as a fragment of a bigger work), and the examples, which seem to be chosen at random or on considerations which serve *a priori* conclusions, puzzles as well as the selection because the title of the table is "Wooden churches in Northern Transylvania" and the examples are taken from villages in Hunedoara, Arad, Bihor, Bistriţa-Năsăud and Maramureş counties.

The graphic and photographic part happily supplements the text. Drafts, sections, architectural details (exactly scaled) are transposed with the usual rigour in such an investigation. We also remark a plus of acuteness in detecting the significant and the particular, characteristic also for the photographs.

The initiative of the German group is praiseworthy for many reasons. First, the seriousness of the documentation proper, following — at least in intention — the detecting of the essence of the phenomena and their concrete manifestations. Second, the diffusion of the volume accomplishes a certain type of cultural service. Published in 1000 copies by improved xerced methods, the book has an accurate and attractive aspect, able to catch the interest and the attention of a public differently instructed, but eager for a larger or a specialized knowledge of certain European zones of great interest. For us, it can be — up to a certain point — an example, at least in the way it can urge to continue the zonal research and to publish series of books which will write down the results.

Tereza Sinigalia

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les collaborateurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues dont il sera fait mention seront abrégés conformément aux usages internationaux. Le matériel iconographique (figures, dessins, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pourront être remis à l'adresse de la rédaction de la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* dans une des langues de circulation internationale (français, anglais, espagnol, russe, italien, ou allemand) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte en roumain.

Ces manuscrits seront envoyés au plus tard le 31 décembre de l'année.

